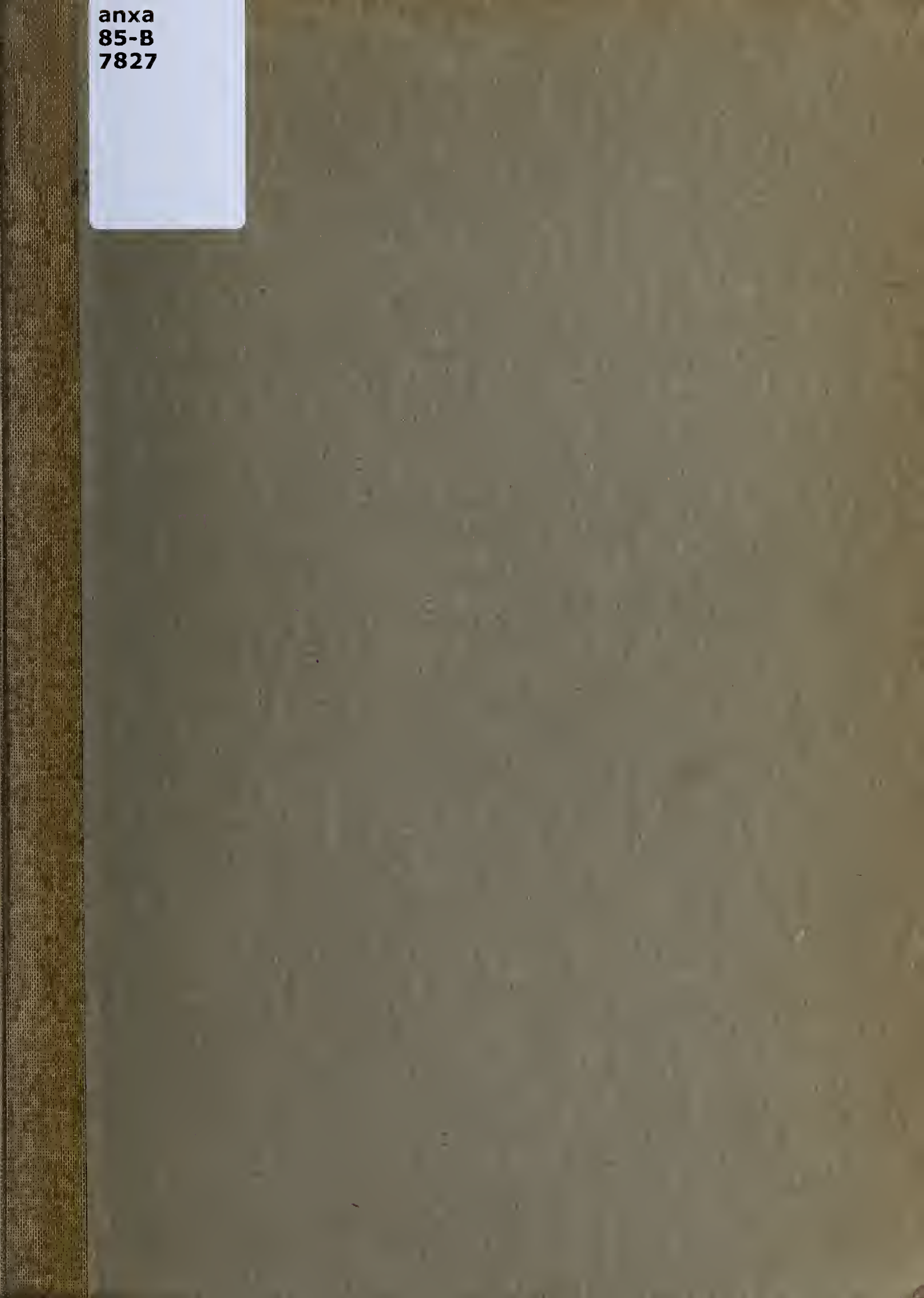


Vom Geiste
der deutschen Malerei

Dieses Buch wurde als zweiter Band der vierten Jahresreihe des „Volksverbandes der Bücherfreunde“ gedruckt und wird nur an dessen Mitglieder abgegeben.
Den Einband zeichnete Adolf Propp.

Vom Geiste der deutschen Malerei

Vierundzwanzig Bilder
besprochen von
Franz Dülberg



Volksverband der Bücherfreunde
Wegweiser-Verlag G. m. b. H.
Berlin 1922

Meiner Frau

Toos Heinsbroek

der Delfterin

Zur Einführung

Dieses Büchlein will weder eine Geschichte der deutschen Malerei, wie sie seit Hubert Janitscheks 1889 erschienenem, auch heute noch wertvollem, teilweise bewundernswertem Buche nicht wieder geschrieben worden ist, ersetzen, noch will es aus einer Anschauung heraus gelesen werden, die den großen Atem des historischen Werdens und Vergehens am liebsten von allen Zahlen, Feststellungen und Tatsachen befreit auf sich wirken lassen möchte. Eine Geschichte der deutschen Malerei müßte den Bogen von der karolingischen Miniatur bis zu den Anfängen des Expressionismus spannen und würde vielleicht zwischen Allerältestem und scheinbar Neuestem merkwürdige Seelenbeziehungen ergründen. An ein solches Buch alles, was ihm an Kraft verliehen ist, zu setzen, ist der Verfasser gern bereit, wenn sich ihm die verlegerische Möglichkeit eröffnet. Um seinen Lesern letzte gedankliche Ergebnisse als einzige Kost vorsetzen zu wollen, dazu liebt der Schreiber dieser Zeilen das bunte Faktum, das ja selber nur ein Kristall gewordener Gedanke ist, viel zu sehr; ja, er hält beinahe diejenigen Bücher für die besten, bei denen nicht der Autor, sondern der Leser die gescheiten Einfälle hat.

Einen Vorteil wird der von mir gewählte Weg der Probenschau vielleicht haben, indem der Unterschied zwischen der geschichtlichen Betrachtung von Kunstwerken und der Erforschung politisch-geschichtlicher Zusammenhänge deutlich wird: das Wesentliche ist, daß die Kunstwerke da sind und irgendwie zu uns sprechen, während die Helden der Historie und die Reiche, die sie gründeten, aufgegessene Gastmähler des Weltgeistes sind, von denen wir nur das Geschirr zu waschen brauchen. Neben dem Warum? und Woher?, das die Gerechtigkeit von uns fordert, stellt das lebende Kunstwerk, wie vergilbt sein Taufschein auch sei, die zu Taten drängende Frage: Wohin?

Aus böhmisch-italienischen, aus burgundischen und kölnischen Wurzeln erhebt sich im ersten Drittel des fünfzehnten Jahrhunderts die deutsche Male-

rei, die an Ausdruckskraft und leiblicher Rundung seit Jahrzehnten leise und fast unmerklich zugenommen hatte, aber der Bildnerkunst, die in Bamberg, Naumburg und Freiberg in mancher Hinsicht Endgültiges schuf, nicht gleichgekommen war, zum entschlossenen Angreifen ihrer beiden eigentlichsten Aufgaben: Raumbezwingung und Aktion. Der in Hamburg tätige Meister Francke erfüllt in einem dem großen niederländischen Evangelium der neuen Malerei, dem Genter Altar der Brüder van Eyck ungefähr gleichzeitigen Werk die Dramatik der Mysterienspiele vom Leiden des Herrn und von den Verfolgungen der Heiligen mit wuchtiger Form und mit zart abgewandelten Gefühlsstimmungen; der Schwabe Lukas Moser beobachtet im Tiefenbronner Altar das Gefüge eines belagerungsfesten Mauerwerks und die Traulichkeit eines Fachwerkhäuschens, wie sie heute noch in den Dörfern seiner Heimat stehen. Die Bodensee-Meister Konrad Witz aus Konstanz und Stephan Lochner aus Meersburg bringen die im Dienst burgundischer und bretonischer Fürsten von Holländern, Flamen und Wallonen emporgezüchtete neue Kunst nach Deutschland: Witz tätigen Anteil nehmend an der Entdeckung des Schwergewichts der menschlichen Gestalt im Raume und an der Entfaltung und Vertiefung des Landschaftsgrundes; Lochner mehr von außen her die Probleme umwandernd und das, was ihm an entschlossenem Eindringen fehlt, durch die äußerste Liebenswürdigkeit seiner Gestaltenanschauung ersetzend. Einen Gegenschlag gegen die allzu schnelle Aufnahme der niederländisch-französischen Form bedeuten die Jugendwerke des vornehmlich in Ulm arbeitenden Hans Multscher, des als Ausdruckskünstler entschlossensten Vorgängers Grünewalds. Seine Richtung bleibt nicht ganz ohne Nachfolge, wird aber vielleicht von ihm selbst schon in reiferen Jahren verlassen. Bereits beginnt die leichtfaßliche Erzählungskunst und die schlanke Beweglichkeit eines Nachfolgers der van Eyck, des wallonischen Belgiers Roger van der Weyden aus Tournai, der auch die holländische Malerei sich vorübergehend unterwarf, ihren Siegeszug durch Mitteleuropa: der Rothenburger Friedrich Herlin und der durch seine überallhin ihren Weg findenden Kupferstiche ungeheuer einflußreiche in Kolmar wirkende Martin Schongauer sind die eifrigsten Propheten dieser Kunst. Vor allem die Nürnberger Malerei, die ihren Mittelpunkt in der Betriebsstätte des Unternehmers Michael Wohlgemuth hatte, ist voll von Formen und Gebärden van der Weydens in Schongauerscher Über-

setzung; die Kölner Malerschule begleitet seit Lochners Tode sieben Jahrzehnte lang mit dünneren oder heftig bizarreren Klängen die Melodien, die jeweilig in Holland, Flandern und Brabant gespielt werden. Ganz fehlt es auch in dieser Zeit nicht an eigenen Augenerlebnissen, wie wir sie besonders auf den an überraschend gesehenen Einzelheiten reichen Tafeln des Meisters des Waldburg-Wolfeggischen Hausbuchs antreffen, bei dem wir einen Tropfen guten Multscher-Blutes zu verspüren meinen. Irgendwie in der Nähe des Hausbuchmeisters sucht man die erstaunliche, ein wenig miniaturhafte „Allegorie auf Tod und Leben" im Nürnberger Germanischen Museum unterzubringen, die man als einen Vorläufer Böcklinscher Stimmungslandschaften bezeichnen kann. Man sollte meinen, daß der Maler irgendwann in Holland gewesen ist. — Etwas von der gewollten Größe und Abgeklärtheit der späten Erben Rogers van der Weyden, der Memling und Gerard David, findet sich in den Werken des in Ulm tätigen Bartholomäus Zeitblom, dessen Kopftypus, schwer und hart, aber durchaus persönlich gesehen, etwas ständig Wiederkehrendes enthält.

In der zweiten Hälfte des fünfzehnten Jahrhunderts kreuzt sich mit den niederländischen Einflüssen der große Strom erneuten antikischen Formwissens, den in Norditalien der gelehrte Sammler und Kunstfreund Squarcione und sein Schüler, der große Andrea Mantegna entfesselt hatten. Der höchst männliche Tiroler Michael Pacher ringt in seinen Hauptwerken mit Mantegnas runder, sicherer Straffheit: er weiß die Körperbeherrschung des Paduaners zielsicher und aus eigenem Erleben sich einzuverleiben, während er als Landschafter dem Vorbild erliegt. Albrecht Dürers nimmermüde Beobachtungslust weiß Schongauersche Formen mit Selbstgesehenem zu erfüllen und zu erweitern; in zwei venezianischen Aufenthalten und im persönlichen Verkehr mit einem ausgewanderten nicht allzu standfesten Vertreter oberitalienischen Kunstwissens setzt der größte Nürnberger sich überraschend schnell mit der ebenfalls in atemversetzender Eile verlaufenden Entwicklung der Malerei Venedigs und Roms auseinander und bleibt doch der Selbstgetreueste von allen. In Venedig holen sich auch zwei Augsburger Meister mittelbar oder durch persönliche Anwesenheit die schwungvollen und großzügigen Formen, die die neue Zeit verlangt: wahrscheinlich hat der sehr lernfähige, aber an tiefdurchfühlter Beobachtung vergleichsweise arme Hans Burgkmair den an Jahren

älteren Holbein den Vater, der einen außerordentlichen Reichtum bildnismäßig beobachteter Züge, aber ein nur langsam sich entfaltendes Kompositionstalent einzusetzen hatte, auf seinen fortschrittlichen Weg mitgerissen.

Fast völlig auf eigenen Füßen stehend, bei einzelnen Anklängen an Schongauer und den älteren Holbein, bei tiefer Seelenverwandtschaft mit der alten Leidener Schule der Engelbrechtsen und Lukas van Leiden rasch über alle diese Vorgänger und Zeitgenossen hinweg sich zu einem malerischen Dramatiker höchsten Ranges entwickelnd, gibt der Aschaffenburger Mathias Grünewald in seinen wenigen Werken, denen nur die letzte Klarheit ordnenden Farben- und Formgeschmacks fehlt, den bisher erreichten Höhepunkt selbständigen deutschen Malstils. Auch wo er Bauteile der Renaissance darzustellen hat, bestreitet er die Einzelheiten aus selbstgefundenen spätgotischen Mitteln. Als Gleichstrebende Grünewalds erscheinen bei kleinerem Persönlichkeitsausmaß der Franke Lukas Cranach, der nach Werken höchsten farbigen Schwunges und innerlichster Waldpoesie als Hofmaler in von Hause aus kunstarmer Gegend der Verarmung seiner Palette und der Verflachung zu stehenden Formen nicht entgeht, aber ein tüchtiges Malhandwerk bis über die Mitte des sechzehnten Jahrhunderts lebendig zu erhalten und noch im Alter antike Göttergeschichten mit anmutiger Märchenhaftigkeit zu erzählen weiß, und der Regensburger Albrecht Altdorfer, der Maler kühner, aber selten ganz geglückter Beleuchtungsstudien, bisweilen in gestaltenreichen Vorgängen schon auf die holländischen Kleinmeister des siebzehnten Jahrhunderts vordeutend, als Erfinner eifrig aus Baum- und Bergmotiven zusammengesuchter, bewußt einem Stimmungsgehalt unterworfener Landschaften ein Vorbild des in München zur Reife gelangten Moritz von Schwind.

Italiens Schmuckformen erweisen sich siegreich im Werk des jüngeren Hans Holbein, der außer den straffen Linien der Mantegna-Schule auch den bindenden Schmelz der Mailänder Anhänger Lionardos da Vinci willig aufnimmt, beides aber mit einem sehr entschlossenen und klaren deutschen Erleben des Umrisses zu verbinden weiß. Wo die Grenzen seines Schwunges lagen, zeigen deutlicher als die Entwürfe der untergegangenen Wandbilder die beiden Madonnen, die über eine reife Bürgerlichkeit nicht hinauskommen — das Magdalenenbild in Hamptoncourt, stark im Bewegungsrhythmus und in seiner Fülle eines Moretto nicht unwürdig, bleibt Einzelfall. Seine

untadelige Bildniskunst erschließt ihm England, so daß Holbein neben dem vornehmlich als Stecher und Holzschnittzeichner auf Italien und die Niederlande wirkenden Dürer der erste deutsche Künstler wird, der als solcher und in beherrschendem Grade im Ausland Anerkennung findet. — Der vielseitige Schweizer Nikolaus Manuel Deutsch zeigt in seinen Bildern den Stil der Jugendwerke Holbeins, ins Pikante gezogen.

Auch in der Dürer-Schule dringt das Italienertum immer entschiedener vor. Leise und von einer Fülle eigenen Gestalt-Erlebens gebändigt, tritt es in den feintonigen Werken des Hans von Kulmbach auf, bei dem fruchtbareren Hans Leonhard Schäuffelein zersetzt es von innen heraus alle Körnigkeit und Bestimmtheit der Form. Der eine Zeitlang in Dürers Werkstatt tätige, hochbegabte Hans Baldung Grien scheint einen Augenblick die geschichtlich naheliegende Verschmelzung zwischen Dürer, Grünewald und den Venezianern bringen zu wollen: Gründlichkeit des Formerlebens und Feinheit der Farbenempfindung reichen aber nicht an die Großzügigkeit seiner Entwürfe heran, und er endigt mit nackten Gestalten auf dunklem Grunde, die im ersten Augenblick bei einem Deutschen etwas Verblüffendes haben, näherer Prüfung des künstlerischen Arbeitsgehalts sich aber nicht gewachsen erweisen.

Ganz leise bei Holbein, vernehmlicher bei Baldung, am deutlichsten vor den in großen Prunkhallen angesiedelten biblischen Vorgängen, die der Ulmer Martin Schaffner im dritten Jahrzehnt des sechzehnten Jahrhunderts malte, erklingt das Wort, das in der Geschichte der niederländischen Kunst für eine ohne innigstes Verständnis erfolgende Aufnahme der Formen der italienischen Hochblüte geprägt ist: „Romanist". Das Ringen um die erlebnisvolle Aufzeichnung der gesehenen Gestalt beginnt nachzulassen zugunsten einer flott von der Hand gehenden Rezeptmalerei. Am längsten halten sich noch die großen Eigenschaften der deutschen Malkunst dort, wo das einmalige Augenerlebnis ohne ruchlosen Leichtsinn nicht umgangen werden kann, im Bildnis, wo Christoph Amberger, Barthel Bruyn, Ludger tom Ring noch manches Werk schaffen, dessen sich Dürer und Holbein nicht hätten zu schämen brauchen. Je größer und festlicher aber in der zweiten Hälfte des sechzehnten Jahrhunderts auch die den Malern von den Fürstenhöfen gestellten Aufgaben werden, desto geringer erscheint der Persönlichkeitsaufwand, der an ihre Bewältigung gesetzt wird. Hans Rottenhammer, Josef Heintz und Hans von Aachen speisen

von den Tischen, an denen Tizians Nachfolger und die Meister, die in Bologna den Geist der Hochrenaissance noch einmal zu beschwören versuchten, gegessen haben. Daneben geht eine fast krankhafte Zärtlichkeit für die Nachlaßwerke der großen Zeit einher: Kaiser und Kurfürsten wetteifern im Anlegen von Dürer-Sammlungen, und ein Frankfurter Enkel-Schüler Grünewalds läßt bisweilen noch einen deutlichen Nachklang der überzeugungsstarken Dramatik des großen Aschaffenburgers vernehmen.

Derselbe Meister, Philipp Uffenbach, knüpft als Lehrer seines Landsmanns Adam Elsheimer das sehr weit gespannte Band zwischen Grünewald und Rembrandt. Elsheimer, ein großer Künstler in kleinen Formaten, ein deutscher Naturbegeisterter als Wanderer in Roms Umgebung, vermag, letzten Endes auf Giorgione zurückgehend, einen selbständigen Stil des Gestaltenaufbaus in der Landschaft zur Reife zu bringen, der auf dem Umwege über Rembrandts Lehrer und Vorgänger Pieter Lastman und Claes Moeyaert die holländische, durch Claude Lorrain und Poussin auch die französische Kunst ergreift. Bezeichnend ist aber für die schon eingetretene Erfindungsschwäche der deutschen Malerei, daß er in Deutschland selbst zwar Nachahmer, aber keine Fortsetzer findet. Der Schwerpunkt der deutschen Malgesinnung verschiebt sich vielmehr im siebzehnten Jahrhundert nach Amsterdam, im achtzehnten Jahrhundert nach Paris. Manche Maler deutschen Blutes, wie der Oldenburger Jan Lys, später der Schleswiger Jürgen Ovens, der Heidelberger Kaspar Netscher, der Pfälzer Johann Heinrich Roos, der als erster Geschichtschreiber der deutschen Malerei unsterblich gewordene Franke Joachim von Sandrart werden vorübergehend oder dauernd zu Gliedern der holländischen Schule. Es gibt Künstler, die man schnell und ohne allzu schweres Unrecht mit einem großen niederländischen Malernamen nebst dem Vorsatz „der deutsche" einordnen kann: Georg Philipp Rugendas der deutsche Wouverman, Karl Andreas Ruthardt der deutsche Potter, Abraham Mignon der deutsche de Heem. Nur ganz selten kommt einer dieser Maler durch Anschlagen eines eigenen Tones seinem Vorbild innerlich nahe: etwa der Hamburger Mathias Scheits in dem einen Aert de Gelder fast erreichenden Bilde der „Hausmusik" und der Danziger Daniel Schultz in der Rembrandt nicht mehr sehr fernen „Wildprethändlerin", die das Stockholmer Museum besitzt. Vielfach wird der Eigenart der großen Meister der Geist ausgeblasen, und die

Kennzeichen erstarren zur Manier, wie wenn Balthasar Denner in seinen ermüdend ins einzelne gehenden Altmännerköpfen Rembrandt und Gerard Dou übertrumpfen will.

Das achtzehnte Jahrhundert bringt wenigstens ein paar schwungreiche Wand- und Deckenmaler des Spätbarock, den Rheinländer Januarius Zick und den Österreicher A. F. Maulpertsch, der gegenüber seinem Vorbild Tiepolo durch wärmere Farbenstimmungen und eigenwillige, oft schrullige Formbildungen eine gewisse Selbständigkeit behauptet. Die zunehmende Formung des politischen und wissenschaftlichen Lebens, der glanzvolle Aufschwung der deutschen Dichtung ziehen auch die Bildnismalerei eine Strecke weit empor, obgleich diese doch unendlich hinter den Aufgaben zurückbleibt, die die an scharfgeprägten Persönlichkeiten überreiche Zeit stellt. Bezeichnend erscheint das Eindringen zahlreicher Ausländer in deutsche Hofmalerstellungen, eine Folge des gern mit weithergeholten Dingen und Menschen prunkenden Rokokogeschmacks. Man trifft Franzosen wie den allerdings auf deutschem Boden breit und bieder werdenden Antoine Pesne in Berlin, Polen wie die drei Lisiewskys in Dessau, Ungarn wie Kupetzky und Manyoki, Tschechen wie Karl Screta von Zaworzitz, den in holländischer und englischer Schulung ausgebildeten Dänen Ziesenis, die Holländer George de Marées und seinen Vetter Meytens in München und Wien. Sehr viel verschlägt die Nationalität der Herkunft meistens nicht, da fast immer im Stil des großen französischen Prunkbildes der Nattier, Rigaud und Mignard, gelegentlich mit einer zwar freundlich anheimelnden, aber zugleich den Höhenflug lähmenden deutschen häuslich stillen Note gearbeitet wird; vielleicht nur Ziesenis mit seinen von weiter Atmosphäre umgebenen Schaumburg-Lipper Bildnissen macht eine wirkliche Ausnahme. Im Kleinbild gibt es deutsche Watteaus wie Karl Sylva Dubois, der freilich auch anfängt, märkische Landschaften zu malen, und Chodowiecki in seinen vereinzelt gebliebenen Malversuchen, und deutsche Chardins wie Urlaub.

Den Willen zur Größe hat nach langer Zeit wieder der Dresdener Anton Raphael Mengs, der zur klassischen Kunst der Italiener zurückkehrt, bei geschicktester Auswahl raffaelischer Formen aber nicht allzuviel Neues zu zeigen weiß, seine bedeutendsten Werke übrigens auf fremdem Boden, in der Villa Albani in Rom und in Madrid, ausführt. Ihm verwandt, aber noch leerer

und verblasener in den Formen, erweist sich Deutschlands berühmteste Malerin, Angelika Kauffmann aus Chur, die aber aus der Bodenseegegend stammte. Sie hatte ihren großen Augenblick, als sie den Verkünder der Kunst des Altertums Johann Joachim Winckelmann malte, ganz wie Johann Heinrich Wilhelm Tischbein über sich selbst emporwuchs, als ihm das denkmalhafteste aller Goethebilder, der Dichter in nachdenklicher Jungmännlichkeit in den Ruinen der Campagna ruhend, gelang. Bei tüchtigem, etwas fettem Malwerk reicht der beliebteste Porträtist der Goethe-Schiller-Zeit, Anton Graff aus Winterthur, kaum an diese Höhe der Auffassung; er wird im freien Schwunge des malerischen Vortrags von einem Münchener Zeitgenossen, Johann Georg Edlinger, dessen Name weniger durch den geistigen Rang seiner Modelle emporgetragen wird, übertroffen.

Zwei Schweizer Künstler weisen in die Zukunft: der mehr als Zeichner und Radierer tätige Salomon Geßner vermag seinen Hirten- und Nymphenszenen ein landschaftlich vertieftes Naturgefühl zu geben, das der galanten Malerei der Franzosen mangelt, und der nach London wandernde Johann Heinrich Füßli weiß, wenn er im Stoff sich an Shakespeare und Milton anschließt, schauervolle Erhabenheit mit harten, aber eindrucksvollen Linien zu wecken.

Diese antikische Liniengröße, selbständig durchlebt, ist das Daseinselement des Frühverstorbenen, der — trotzdem er fast nur als Zeichner zu werten ist — die neue Kunst des neunzehnten Jahrhunderts beginnt: des Schleswigers Asmus Jakob Carstens. Sein tiefes seelisches Ergründen des nackten Menschenkörpers, wie es in den Entwürfen „Homer und die Griechen" und „Die Überfahrt des Megapenthes" zutage tritt, gibt noch über fünfzig Jahre hin, über Peter Cornelius, Schnorr und Rethel bis zu dem Spätling Bonaventura Genelli der deutschen meistens in der Zeichnung steckenbleibenden Kartonkunst einen sittlichen Rückhalt. Bei allem, was die zunächst betont ins Christliche gewendeten Nachfolger der Carstensschen Formerneuerung, die Overbeck, Pforr, Philipp Veit, Eduard von Steinle in Rom, in München, Frankfurt und Wien geschaffen haben, entscheidet über den Dauerwert die Beantwortung der Frage, wie weit das inbrünstig erkämpfte Augenerlebnis den einströmenden Einflüssen teils umbrisch-florentinischer Frühkunst, teils der Hochblüte Raffaels und Michelangelos standgehalten hat. Die müde und

ausgelaugt werdende deutsche Fresken- und Monumentalkunst fiel als reifes Erbe dem flinken Ausbeuter weltgeschichtlicher Spannungsmomente Wilhelm von Kaulbach anheim, der seinerseits wieder von dem einen Schuß warmen Rubensschen Farbenblutes beisteuernden Geschichtserzähler Karl von Piloty abgelöst wurde.

Die deutsche Landschaft besann sich in der Person des unermüdlich werbekräftigen Tirolers Josef Anton Koch auf ihre Pflicht, verinnerlichten Gefühlen Echo und Ausdeutung zu werden. Neben Kochs eigenen, in den Gestaltenbeigaben und im Aufbau etwas zu gewollt „heroischen", in der Farbe bunten und harten Werken stehen die vereinzelten Meisterstücke des Hessen Martin Rohden, in dessen bei liebevollster Erfassung jedes Baumblattes und jedes altrömischen Ziegels von herrlich kühlster Luftigkeit durchzogenen Werken uns Elsheimers geliebtes Tivoli wieder grüßt, stehen die nordisch gerichteten Baum- und Bergflächendichtungen des in Dresden wirkenden Schlesiers Kaspar David Friedrich. Weniger straff, weniger absichtsvoll nimmt Jahrzehnte später der Schwarzwälder Hans Thoma das versenkte Dichten in Bergen, Bäumen und Wasserfällen wieder auf.

Eine merkwürdig ahnenlose, an bunten Blumenfarben und derben Lichtgegensätzen sich freuende Kunst setzt in Hamburg Philipp Otto Runge aus Wolgast dem verblassenden Rokoko entgegen; er kämpft in geheimnisvoll vielerzählerischen Bildern um eine neue eigenständige Ornamentik, vermag aber hierzu die Einzelform nicht mit hinreichender Strenge zu knechten. Sein Stadtgenosse Friedrich Wasmann wird erst in der Ferne, in Südtirol, zu dem jeden Natureindruck unverblüfft hinschreibenden Landschafter und zu dem das scharfe Metall einer Handform, eines feingezogenen Gesichts sicher nachgießenden Porträtmaler, als den wir ihn heute lieben.

Das Behagen des bürgerlichen Kleinlebens im Sinne allgemeinbeliebter Holländer des siebzehnten Jahrhunderts wird in München mit tüchtigem, etwas buntem Malerhandwerk von Carl Spitzweg neu entdeckt, der Sonntag des gebildeten Bürgers mit seiner Sehnsucht in ein märchenfrohes Mittelalter gleichfalls in München von dem dort eingewanderten Wiener Moritz von Schwind poesievoll und lehrsam belebt. Wien selbst bringt die heitere, etwas harte, aber stets frische Landschaftsbuntheit der Wiener-Wald-Szenen Ferdinand Waldmüllers und die etwas moralisierenden, aber farbig besser zusammen-

gehaltenen Sittenbilder Josef Danhausers als nicht nur kulturgeschichtlich wertvollen Beitrag hinzu.

Berlin, das in Karl Friedrich Schinkel den größten und strengsten Architekten der Zeit sein eigen nennen darf, befreundet sich mit der Wirklichkeit aus harten, abgezirkelten Notwendigkeiten heraus. Von dem Parade-, Pferde- und Uniformmaler Franz Krüger, dem Architekturschilderer Eduard Gärtner führt ein ebener Weg der Tüchtigkeit zu den Wunderwerken Adolf Menzels, der als verliebter Freier der Natur vielleicht hinter Dürer nicht zurücksteht, freilich aber nicht den Zug zur großen Kompositionsform, nicht das Streben ins Unirdisch-Geheimnisvolle besitzt, ohne das Dürer nur ein helles, unruhig-glückliches Auge gewesen wäre. Auch Menzel ist mehr als dies: er ist ein rastloses malendes Gewissen, mag er nun ein verlassenes Zimmer, ein paar an der Wand hängende Gipse oder eine Ansprache des größten Preußenkönigs malen. Seine Entdeckerlust hat Max Liebermann, Berlins Erster Maler in unseren Tagen, geerbt, der Meister der spielenden die Dinge umkleidenden Luft und der gebrochenen Sonnenstrahlen, zugleich der ebenbürtige Statthalter der neuen holländischen silbertonigen Stimmungskunst in Berlin.

Das großangelegte vornehme Bildnis findet drei Hauptvertreter: den Wiener Friedrich von Amerling, den Sachsen polnischer Abstammung Ferdinand von Rayski und den Niederbayern Franz Lenbach. Alle drei sind in der Formerfindung nicht eigentlich deutsch und haben besonders den berühmten Engländern des späten achtzehnten und beginnenden neunzehnten Jahrhunderts, die ihrerseits wiederum als Nachlaßverwalter großer Italiener, Flamen und Holländer auftraten, vieles abgesehen. Am freiesten bewegt sich noch Rayski, der nur für einen geschlossenen Kreis guter Freunde malte, während Lenbachs absichtsvoll zugespitzte Charakteristik und sein künstlich hergestellter braungoldiger Galerieton schon heute nur mehr schwer zu ertragen sind.

Frankreichs neue, verjüngte Kunst der leidenschaftlich sprechenden Farbe gewinnt westdeutsche Propheten, die zugleich der Verpflichtung eigenen deutschen Suchens und Ringens nicht vergessen: der Frankfurter Viktor Müller bringt das dunkle feurige Leuchten eines Delacroix und die auf tiefer Ergründung beruhende Formenschwere Gustave Courbets in seine ein wenig als vergrößerte Illustrationen wirkenden Bilder zu Shakespeareschen Dramen, erweist sich aber als ganz eigener Erfinder in seinen mit ungemeiner Anmut und

lässig zerstäubender Farbe hingeworfenen Märchenszenen, die auch für die holländische Kunstgeschichte wichtig sind wegen der Anregungen, die der bisweilen Rembrandt ebenbürtige Maler des Traumes und Duftes Mathys Maris dort geschöpft hat. Auch Hans Thoma, der später zuweilen Beschränktheiten des deutschen Sehens geflissentlich betont, hat manches von dem besten Können, das in seinen Frühbildern lebt, im geistigen Ringen mit Courbet erworben. Durchgreifender als beide vollzieht der später ganz zum Oberbayern werdende Kölner Wilhelm Leibl die notwendige Auseinandersetzung mit Frankreich; er erreicht seinen Gipfel in Werken, wo durch gefällige Salonmalerei arg in Verruf gekommene Stoffe aus dem Bauernleben mit holbeinischer Umrißschärfe und der andachtsvoll alle Einzelheiten erfassenden Formdurchdringung der größten Altniederländer bereichert und geadelt werden. Sein Fortsetzer Wilhelm Trübner und ein paar diesem Kreise noch angehörige, wenig fruchtbare Meister leisten in einem zugleich breiten und satten malerischen Vortrag das Höchste, was an rein gegenständlicher augengetreuer Malerei bisher in Deutschland erzielt worden ist; sie erweisen sich selbst Menzel überlegen, der mehr ein unerhört treffendes, malerisches und zeichnerisches Epigramm der Dinge bietet.

Das Lebenswerk dieser Meister erfährt die notwendige Ergänzung durch drei Maler, die den seit der Mitte des neunzehnten Jahrhunderts etwas gelockerten Zusammenhang mit der italienischen Natur und Kunst wiederherstellen und dem Gedanken, dem Traum zu ihrem Recht verhelfen: Anselm Feuerbach weiß mit französischer Schulung und deutscher Geradheit die Griechensehnsucht unserer klassischen Dichtung zu verleiblichen; Arnold Böcklin erweckt mit nordisch erstaunten Augen den großen Pan, der in Felsen und Bäumen des Südens schlummert, und entreißt schöpferisch dem Meer und dem Wald seine Gespenster. Hans von Marées vereinigt niederländische Lichtbrechung und italienischen Leibesschimmer in Werken, die gerade in ihrer Unfertigkeit und der Unbestimmtheit der Darstellung den Zukünftigen auf neue Wege helfen.

Die heutige deutsche Kunst steht in derselben Krise wie die aller anderen europäischen Länder. Letzte Vervollkommnung mechanischer Naturwiedergabe drängt die Malerei, ein eigenes, absolutes, also vom Augenerlebnis getrenntes Reich zu erobern. Man landet und strandet bisher bei einer Art von

Linien- und Farbenmusik, bei einem Anschaulichmachen mathematischer Verhältnisse. Man vergißt, daß man so bestenfalls Ornamentik ins Leben ruft, ohne die gefällige schmückende Biegung, ohne den beruhigenden Reiz der Wiederkehr, welcher echtem Ornament innewohnt. Man scheint aber an diesem Tunnel nicht vorbeikommen zu können. Vielleicht wird jenseits des dunklen Weges die Malerei, von neuem dem Gegenstand ins Auge schauend, für die Bildteilung, die Umrißbetonung, die Farbensteigerung einige Hilfsmittel gewonnen haben, die sie bevollmächtigen, Erdentreue und Überlegenheit zu vereinigen.

Die hier gegebene eilende Übersicht, die manchen großen Namen überspringen mußte, dürfte ein Gesetz als durchgehend wirksam erwiesen haben: das mit Inbrunst ergriffene Augenerlebnis ist es, was letzten Endes über den bleibenden Wert eines deutschen Kunstwerks entscheidet. Keine Erleichterung des Formensehens, keine Öffnung des Horizonts, wie sie durch die Aufnahme niederländischer, italienischer oder französischer Anregungen gewonnen wird, führt den Künstler und sein Werk zum Heil, wo nicht dies eine, das not tut, das gesteigerte Sehen das Beste an seiner Arbeit besorgt. Es ist fast immer der eine Zug der Linien, die eine Farbengruppierung, die wir noch nie erlebt haben, was — wenn dieses Bild erlaubt ist — unsere Augen vor einem Gemälde aufhorchen läßt und unsern Blick dann über das ganze Kunstwerk hinführt. Wo dieses sich unweigerlich mitteilende Erlebnis fehlt, da mag der höchste Schwung gestaltenreicher Komposition erreicht, da mögen die tiefsten Gemütstöne angeschlagen sein: wir werden nur fragen, ob hier eine Geschichte nacherzählt oder ein fremder großer Meister nachempfunden wurde.

Das vielmißbrauchte Wort „Genie ist Fleiß" gilt bei richtiger Deutung. Nicht auf die Zahl der mit der Staffelei auf freiem Felde, mit Kreide und Pappe im Aktsaal verbrachten Stunden, nicht auf das schonungslose Müdemachen des Modells, sondern auf die Zahl und die Kraft der Radumdrehungen in einer Minute kommt es an. Innerlich eindringende Formerfassung führt niemals zum Kleinlichen, darum ist ein Balthasar Denner letzten Endes faul, ein Grünewald, ein Marées im höchsten Sinne fleißig.

Wo diese Kraft des Formerlebens vorhanden ist, da wird sie der fremden Eindrücke auch Herr, indem sie denselben Weg, den das Vorbild gegangen ist, mit eigenen Füßen noch einmal durchmißt. So tat Konrad Witz, so machte

es Albrecht Dürer in seinem Dresdener Altar, so eroberte sich Martin Rohden sein Tivoli, Blatt an Blatt und Stein an Stein fügend.

Vorsichtige, aber rücksichtslose Durchdringung des Gesehenen, das ist das eigentlich Deutsche am deutschen Bild. Kindisch wäre es, wenn man um ein in der Anstrengung gestrafftes Knie zu zeichnen, eine Muskelhäufung vornehmen wollte, wie sie etwa bei niederländischen Nachahmern Michelangelos zur schlimmen Sitte wurde: ein anscheinend weicher, vielleicht in der Farbe zerfließender Umriß kann uns die Wucht der Körperbewegung fühlen lassen, wenn Herz, Hirn, Auge, Hand einmal ganz voll von ihr waren. Als Linie herrschend oder in Luft verschmolzen wird der Umriß immer der Eckpfeiler der deutschen Malerei sein. Keineswegs immer der erste Beginn. Steht die Linienführung fest, so muß sie in hartem Liebesringen sich mit einem aus der innersten Brust des Malers heraufdringendem Gefühl der Farbenverteilung vereinigen, oder es muß sich die den Künstler nicht loslassende Farbenvision Füße und Hände schaffen, indem sie freiwillig zur Zeichnung erstarrt.

Entdeckung aus harter Arbeit lautet der Zauberspruch des Gelingens. Solange die deutsche Malerei sich an Meister als Vorbilder hielt, die selbst um ihre Form noch kämpften, und an diesem Kampf mithalf, besaß sie Frische und die zwingende Kraft der Überzeugung; sobald das Geprägte, das Fertige, das sich klassisch Dünkende als bequemes Rezept übernommen wird, beginnen sich leere Stellen zu bilden, die sich bald über das ganze Gemälde, über die künftigen Werke des Malers, ja über die gesamte Malerschule gleich Spaltpilzen ausdehnen.

Dieser Ruf zur Inbrunst der Arbeit, zum Erleben jedes kleinsten Werkteils kann vielleicht, so bescheiden es klingen mag, als Ergebnis unserer Betrachtung genügen. Richtig aufgenommen bedeutet er nichts Kleines. Beseelte und darum nicht zerstörende, sondern bei aller Hartnäckigkeit die Brust ausweitende Arbeit ist ja das einzige, was uns retten kann. Und vermag die deutsche Malerei durch das, was sie dem Auge bietet, das Gefühl des brennenden und sich nicht verbrennenden Werks in den Beschauer überzupflanzen, so ist damit zugleich die Frage beantwortet, was die Kunst denn für einen Zweck habe.

* *

*

Bei der Auswahl der Bilder haben Rücksichten auf die leichte Erlangbarkeit und Zugänglichkeit mitgesprochen. Wenn mancher Beurteiler Holbein lieber durch „Christus und Magdalena" in Hamptoncourt, Baldung durch das Bild der jungen Hexen vertreten gesehen hätte, so hat er die heimliche Zustimmung des Verfassers, wird sich aber selbst sagen, welche Gründe für die anders gehende Wahl bestimmend waren. Für die Spätmeister des sechzehnten Jahrhunderts erbat und erhielt ich den Rat meines Freundes Dr. Arthur Peltzer in München, dem an dieser Stelle herzlich gedankt sein soll. Raumgründe verbaten die Hinzunahme des sehr beachtlichen „Raubes der Proserpina" von Josef Heintz in Dresden. Gewiß wäre es ein leichtes gewesen, das achtzehnte Jahrhundert durch einen flotten Deckenbildentwurf von Maulpertsch und ein fast wie Rembrandt aussehendes Frauenbild Edlingers malerisch wirksamer herauszustellen; maßgebend blieb der Gedanke, die Künstler zu zeigen, die als zeichnende und malende Trabanten unserer großen Dichter auftraten. Statt des herrlichen, aber in seinen Wirkungen vereinzelt gebliebenen Rohden vertritt der frühverstorbene, romantischen Schwunges volle Fohr den neuen Landschaftergeist der Koch-Gruppe. Erst bei der letzten Durchsiebung mußte Viktor Müller vor dem an Erfindung und Vielseitigkeit überlegenen Moritz von Schwind weichen, obgleich er der bessere Maler war. Bei der Beschränktheit des Raumes bestand nur die Wahl, entweder die Linie Thoma-Leibl-Trübner oder die drei Meister der Höhen- und Märchenkunst Feuerbach-Böcklin-Marées zu zeigen: der Verfasser entschied sich für den zweiten Weg, obgleich er der häufiger begangene ist.

Hinter jedem Abschnitt ist Lesern, die dem besprochenen Meister liebevoller nachgehen wollen, durch die Nennung eines oder von ein paar Büchern und Aufsätzen Gelegenheit gegeben, tiefer zu dringen. Etwas wie bibliographische Vollständigkeit ist hierbei durchaus nicht beabsichtigt, zumal der Verfasser einen mit frischen Sinnen an der Hand eines guten Katalogs in einer reichen Galerie verbrachten Sehtag für fruchtbarer hält als eine Reihe kunsthistorischer Leseabende. Von zusammenfassenden Arbeiten sind außer dem zu Anfang genannten, in der fünfbändigen „Deutschen Kunst" des Groteschen Verlags in Berlin erschienenen Werke Janitscheks für das fünfzehnte und beginnende sechzehnte Jahrhundert Kurt Glasers tief dokumentiertes bei Bruckmann in München verlegtes Buch „Zwei Jahrhunderte deutscher Malerei", ferner der

reiche und übersichtliche Band „Altdeutsche Malerei" des Diederichs-Verlags in Jena — ein Meisterwerk des im Kriege gefallenen Ernst Heidrich —, für das siebzehnte und achtzehnte Jahrhundert Georg Biermanns Katalog der Darmstädter Ausstellung „Deutsches Barock und Rokoko", Leipzig 1914, mit Dank benutzt worden. Für das neunzehnte Jahrhundert fließen die Quellen reichlicher. Maßgebend bleibt auf lange hinaus der große zweibändige bei Bruckmann in München erschienene Katalog der Deutschen Jahrhundertausstellung, die 1906 in der Berliner Nationalgalerie stattfand. Muthers „Moderne Malerei" und Meier-Graefes dreibändige „Entwicklungsgeschichte der modernen Malerei" sind in vielen Händen. Auch für den, der nicht in Berlin wohnt, empfiehlt sich die Anschaffung von Ludwig Justis aufmerksamer und gedankenreicher „Deutscher Malkunst im neunzehnten Jahrhundert", die als Handbuch der Nationalgalerie in einer großen und schönen und in einer kleinen und billigen Ausgabe zu haben ist. — Besonders für die drei letzten Kapitel habe ich vielfach auf meine eigene Schrift „Deutsche Malerei des neunzehnten Jahrhunderts" zurückgegriffen, welche 1909 als Einleitung zu einem Farbentafelwerk des E. A. Seemannschen Verlags in Leipzig erschien.

I

Konrad Witz

Christus am Kreuz, im Berliner Kaiser-Friedrich-Museum

Mit dem erst seit wenigen Jahrzehnten bekannten Baseler Meister Konrad Witz beginnt nach zahlreichen Auftakten, die in Böhmen, in Köln, am Mittelrhein und in Hamburg erklangen, die deutsche Malerei als rücksichtslos kräftige Erfassung des Menschen und des Raums. Mit einigen Vorbehalten mag man diesen ungemein frischen und entschlossenen Künstler als Zeit- und Kraftgenossen der großen niederländischen Bewegungsmeister, der Brüder Hubert und Jan van Eyck und des Begründers der neueren Florentiner Malerei, Masaccios, feiern. Man vergesse aber nicht, daß, als Konrad

Witz sein Hauptwerk vollendete, der Katechismus der nordischen Malkunst, der Genter Altar, schon seit einem Dutzend Jahren fertig dastand.

Fragen wir zuerst das Bild ab, das wir hier an den Anfang unserer Betrachtungen stellen. Wir sehen einen ganz müden, überschlanken, aber mit bemerkenswerter Kenntnis fast nur grau in grau modellierten blassen Christus. Ein merkwürdig plumper Johannes, dessen karmesinrotes Gewand mit leichtverändertem Farbton bei dem links vorn knienden, etwas spitzigen geistlichen Stifter des Bildleins wiederkehrt, ringt mit verhaltenem und dadurch stark wirkendem Ausdruck die Hände. Maria, deren Hinschwinden durch die Schrägstellung der Augen aufs einfachste ausgedrückt wird, muß von den beiden Begleiterinnen gehalten werden: der Dreiklang der Gewandfarben — die Muttergottes in Lichtblau, die beiden anderen Marien in Lichtgelb und Ziegelrot — ist durchdringend, ohne schrill zu wirken.

Der Schlußakt der Passion spielt sich in einer lachenden, von einzelnen Bäumen bestandenen Bodenseegegend ab, wo man in weitgemessenem Abstande einzelne Zuschauer der Hinrichtung sich entfernen sieht. Mit erstaunlichster Beobachtung sind die Furchen und einzelne nasse Steine der Landstraße im Vordergrunde wiedergegeben. Das eigentliche Wunder des Bildes fängt mit der Seefläche an, in deren Nachbarschaft die befestigte Stadt und die zurückweichenden Felsvorsprünge auf der Gegenseite ebenso wie ihre Spiegelung im Wasser mit sicherster Beobachtung und zartester Abstufung wiedergegeben sind. Auf völlig gleicher Höhe steht die Feinheit, mit der die Wolken von verschiedener Rasse, möchte man sagen, und Farbe und mit der endlich das streifige Rot und Gelb des Abendlichts eine völlig entdeckerische Darstellung gefunden haben.

In der Unbefangenheit der Naturansicht, in der Erfassung der Seele des Erdreichs schlägt dieser oberrheinische Meister die an goldschmiedmäßiger Ausbildung aller Köstlichkeiten der Natur vielfach überlegenen Brüder van Eyck!

Man hat wegen der noch etwas miniaturhaft schüchternen Haltung dieses Bild und eine vom Neapeler Museum bewahrte, in ein Kircheninneres verlegte Darstellung der heiligen Familie als verhältnismäßig frühe Werke des Meisters seinen beiden Hauptleistungen, dem sogenannten Heilspiegelaltar in Basel und dem Petrusaltar in Genf voransetzen wollen. Trifft dies zu, so

gewinnt der Künstler mit den Jahren an Wucht und Straffheit des Bewegungsausdrucks, verliert aber an Zartheit der Gesamtstimmung.

Zu der merkwürdigen, wie in die Zeit hereinplatzenden Kunst des Konrad Witz passen merkwürdige Schicksale. Und in der Tat glaubt die Forschung hier einen Meister zu erkennen, den der deutsche Wandertrieb weit herumgeführt hat. Vermutlich war er selbst ein Künstlerkind, der Sohn eines als Hans von Konstanz vorkommenden Malers, der Witzinger geheißen haben dürfte, aber in Rücksicht auf die grausame Verstümmelung fremder Namen, zu der fast alle romanischen Völker neigen, seine persönlichen Unterscheidungsmerkmale auf die bescheidenste Buchstabenmenge beschränkte. Dieser Meister Hans, der 1375 geboren sein mag, stand 1402 in Nantes, wo wir also die Wiege unseres Künstlers annehmen müßten, in den Diensten Johanns des Fünften, Herzogs der Bretagne. 1424 und 1425 arbeitete er in Paris und Brügge für die Herzoge von Burgund, deren sinnvolle Prachtliebe zahlreiche Künstler aus Frankreich, Spanien, den Niederlanden und Deutschland in ihren Dienst gezwungen hatte und einen mächtigen Hebel der Kunstentwicklung nördlich der Alpen bildete. Der Sohn hat also seine ersten Lebens- und Kunsteindrücke in Frankreich erfahren, wurde aber schon 1412 vom Vater nach Konstanz gebracht. Diese eigentliche Heimat der Familie vertauschte er 1427 mit Rottweil, wo er vier Jahre lebte, und wo er zu dem aus dem nahe gelegenen Weilderstadt stammenden Lukas Moser, dem Meister des 1431 vollendeten in der Innigkeit des Ausdrucks noch heute Kunstfreunde und Dichter anregenden Tiefenbronner Magdalenenaltars in Beziehungen getreten sein mag. 1431 siedelte Konrad nach Basel über, wo er sich bald einbürgerte, 1434 in die Zunft eintrat und sich mit angesehenen Leuten verschwägerte. Als das künstlerische Leben Basels nach Schluß des dortigen Konzils nachließ, nahm der erst in den Vierzigern stehende Meister den Ruf eines Kirchenfürsten französischen Geblüts nach Genf an. 1447 ist er, kaum ein Fünfziger, gestorben; seine Familie starb in Basel rasch aus.

Konrad Witzens Kunst kennen wir in der Hauptsache aus den stattlichen Resten zweier Altarwerke, deren früheres in Basel, deren späteres — 1444 bezeichnetes und datiertes — im Archäologischen Museum in Genf bewahrt wird. Die Baseler Tafeln stellen allerhand entlegene Vorkommnisse des Alten Testaments und sogar der römischen Geschichte dar, die die krause Theologie

des Mittelalters auf recht verschlungenen Umwegen in irgendwelche Beziehungen zu Heilslehren des Neuen Bundes gestellt hatte. Glücklicherweise füllt der Maler die leblose Sinniererei mit der blühendsten Farbe seiner Tage. Die drei Starken des Königs David, die ihrem Fürsten einen Trunk Wasser bringen, sind eisenklirrende, kurzgewachsene Ritter, deren Schritt heute noch den Beschauer andröhnt; der Ahasver, der Esthers Fürbitte erhört, ein freundlich lächelnder Orientale, den wir in jeder europäischen Hauptstadt wiedersehen können. Der das Schächtmesser haltende Priester des Alten Bundes steht als starker, strenger Rassejude da; der Faltenwurf seines Gewandes, dessen Vorbilder in den Meisterwerken des holländischen Bildhauers Claus Sluter in der von den burgundischen Herzögen gestifteten Kartause von Dijon zu suchen sein dürften, deutet bereits auf die Gewandwunder Dürers in dessen Meisterwerk, den „Vier Aposteln", voraus.

Von geringerer Wucht in der Menschengestaltung, aber ausgeglichener in der Durchbildung zeigt der für die Makkabäerkapelle in Genf gemalte Altar den Kardinal de Brogny, wie er vor der Madonna kniet, eine Anbetung der Könige, den Fischzug Petri und dessen Befreiung aus dem Gefängnis. Die große bewegte Gestalt des Befreiungsengels, die in reichen Massen bewältigte Architektur und vor allem die bei einiger Verschärfung der Umrisse überraschend naturgetreue Wiedergabe eines bestimmten Ausblicks am Ufer des Genfer Sees auf dem Fischzugsbilde haben viel dazu beigetragen, für die Wiedererweckung des alten Meisters zu werben, dessen spätester Zeit man ein besonders gewinnendes Bild — zwei weibliche Heilige in schwergefalteten Gewändern in einer erstaunlich klar und einfach gesehenen Kirchenarchitektur — im Straßburger Museum zuschreibt.

Konrad Witz kommt — und das erklärt seine immer noch wachsende Berühmtheit — dem modernen Streben nach starker Betonung eines bestimmten Handlungsausdrucks und nach durchgeführter Bildeinheit stärker entgegen als die in alles, was ihr beglücktes Auge sah, gleichermaßen verliebten Großmeister der altniederländischen Schule. Ein feinfühliger Landschafter und ein fast brutal entschlossener Plastiker sind in ihm eine merkwürdige, aber doch bekömmliche Ehe eingegangen. Bei allen geistigen und vielleicht persönlichen Beziehungen, die ihn mit niederländischen Bildhauern des burgundischen Hofes und mit dem im Leben vielleicht Robert Campin genannten, von der

Kunstgeschichte als „Meister von Flémalle" verzeichneten südbelgischen Maler verbunden haben mögen, bleibt er ein trotziger, oft klotziger Alemanne, der die Dinge so sagt, wie es ihm gerade einfällt. Wie sehr es sich hier um Persönlichkeitswerte handelt, erkennt man auch daraus, daß der gleichfalls aus der Bodenseegegend stammende führende Meister der alten Kölner Schule, der 1451 verstorbene Stephan Lochner, in seiner Kunst sich als einer der zartesten und tastend vorsichtigsten Geister erweist.

Konrad Witzens unmittelbare Nachfolger gehen seine Straße kaum weiter und verlieren sich bald im Dunkel. Nachwirkungen seiner Art finden sich aber bei dem mittelrheinischen Maler und Stecher, den man als den „Meister des Hausbuches" einreiht, bei dem gleichfalls namenlosen Kölnischen Meister des Bartholomäus-Altars und — bei einem fast drei Menschenalter später lebenden großen Baseler, dem jüngeren Hans Holbein.

Nachzulesen: Daniel Burckhardt in der Festschrift zur Erinnerung an Basels Eintritt in den Bund der Eidgenossen 1501. Basel 1901. — Heinrich Sachs in: Genius. Erstes Buch, Kurt Wolff. Verlag 1919.

II

Hans Multscher

Christi Auferstehung, im Berliner Museum

Einen notwendigen und ergänzenden Gegensatz zu dem Bodensee-Meister, von dessen Betrachtung wir kommen, bildet der Ulmer Bürger Hans Multscher, dessen Wiege gar nicht so weit von Konstanz, in Reichenhofen bei Leutkirch, im heutigen südlichen Württemberg gestanden hat. Witz ist in erster Linie Raumbildner, Landschafter, monumentaler Gestalter der vollen stehenden menschlichen Erscheinung. Multscher sucht die Ausdrucksstärke und Beredsamkeit der deutschen Buchmalerei durch bessere und breitere Durchzeichnung der Gesichter mit Wahrscheinlichkeit und Glaubhaftigkeit zu nähren und wagt sich, wenn auch nicht ohne Schüchternheit, schon an das genauere Studium des

menschlichen Körpers. Witz bekümmert sich um das Dasein, Multscher um das Leben seiner Gestalten. Landschaft und Umgebung wertet er nur als Hilfsmittel, als Schranke für seine Darsteller. Hiermit hängt es zusammen, daß er so gern Bretterzäune auf seinen Bildern anbringt, die Berge nicht höher macht als die Menschen, und in einem Werke, das fünf Jahre nach der Genter „Anbetung des Lammes" fertig wurde, daran festhält, den Himmel durch Goldgrund zu ersetzen. Er ist weder so reich noch so geordnet wie Witz, aber er ist der Fremde weniger verpflichtet.

Hans Multscher war von Hause aus Bildhauer und gehörte zu den Künstlern, die der 1377 begonnene Münsterbau nach Ulm gezogen hat. Glasgemälde nach seinem Entwurf und Reste eines Altars sind dort noch von ihm erhalten, im Kloster Wetternhausen auch eine plastische Darstellung des am Palmsonntag in Jerusalem einziehenden Christus, ein sogenannter Palmesel.

Die Vorstellung von dem, was Multscher als Maler gewollt und geleistet hat, gründete sich bisher in der Hauptsache auf zwei Werke: die 1458 datierten Flügel eines Schnitzaltars, den der 1472 als Bürger in Ulm aufgenommene, 1467 als verstorben genannte Meister für die Pfarrkirche von Sterzing in Tirol in Auftrag genommen hat, und die erst seit wenigen Jahrzehnten allgemein bekannten acht Bilder aus der Passion und dem Marienleben, die Multschers eigene doppelte Namensbezeichnung tragen und die mit der Sammlung eines in Multschers Geburtsgegend wohnhaften altadligen Geschlechts zu Anfang des neunzehnten Jahrhunderts nach London kamen, von wo sie durch die Stiftung eines den Berliner Museen freundlich gesinnten Deutschengländers nach Deutschland zurückfanden. Beide Werke erscheinen in der künstlerischen Gesinnung einander so fern, daß man sich nur schwer entschließen kann, sie als Geisteserzeugnisse desselben Mannes, geschweige denn als Arbeiten einer Hand anzunehmen. Nun liegen freilich, da das Berliner Bild in schönen alten Ziffern die Jahreszahl 1437 trägt, einundzwanzig Jahre zwischen den beiden sehr verwandte Gegenstände behandelnden Darstellungsgruppen. In dieser Zeit aber müßte Multscher sein künstlerisches Glaubensbekenntnis vollkommen abgeschworen haben und aus einem hartköpfigen Schwaben, der nur das malt, was er selber sieht und erfaßt, ein bequemer Allerweltskünstler geworden sein, der die von dem großen Meister der Kreuzabnahme des Escorial, dem Südbelgier Roger van der Weyden, für Passions-

darstellungen geprägte Sprache mit Glätte und mit möglichst wenig eigener Klangfarbe zu reden bestrebt ist. Die Annahme, Multscher habe sich in Sterzing der Hauptsache nach auf die Schnitzarbeit der Altarmitte beschränkt und das Malwerk jüngeren mit der neuen Mode segelnden Kräften überlassen, löst die Schwierigkeit nicht ganz. Hier braucht uns jedenfalls nur der junge, der Jahrhunderte nach seinem Tode in Berlin heimisch gewordene Multscher zu beschäftigen.

Der zeigt uns in einer auf Violett, Schwarz und Lehmfarben gestimmten Anbetung des Kindes durch die Hirten eine Maria von mächtigen, ein wenig verkniffenen Zügen; in der Anbetung der Könige hängt er hinter der Mutter feiernd ein Stückchen pfirsichroten Brokats auf und türmt das Gefolge des Mohrenkönigs ungegliedert in der Bildecke. Sehr eindrucksvoll gibt er in starr feierlicher Anordnung die im Kirchenraum erfolgende Ausgießung des Heiligen Geistes. Auf allen Gesichtern malt sich die Spannung des Wunders in unverkennbarer Stärke. Gewiß sind manche Hände und die eine Gesichtsverkürzung mißlungen. Der Marientod enthält einige köstliche Ecken, wie den weißhaarigen Apostel zu Häupten der Sterbenden, der in lichtgrüner Kapuze aus rotgebundenem Buch liest. Auch der zarte verschwimmende Ausdruck der Maria genügt dem Gegenstande, während Christus, der die Seele in Gestalt eines kleinen Mädchens in Empfang nimmt, sich zu wenig von der leibhaftigen Trauerversammlung abhebt. In der Ölbergszene, wo die Blumen fast botanisch genau gemalt sind, wirkt der violett gekleidete Christus ziemlich spitz; die vergrämte Schlaftrunkenheit der Apostel ist gut gegeben, auch der gelbgekleidete Judas, der an einer Stelle über die niedrige Mauer setzt, besitzt theatergemäße Deutlichkeit. Die Schar der Häscher aber bildet eine klebrige Menschendolde. In der Handwaschung des Pilatus sind der verkniffene Advokatenkopf des in die Enge getriebenen Statthalters und der grausame Triumphschädel des jüdischen, merkwürdigerweise eine fast korrekte Bischofsmütze tragenden Hohenpriesters zwei Gesichter, die man so leicht nicht vergißt. Auch der Farbenkontrast, das gemusterte Grün des Römers und das rohe Rot des Juden, erscheint gut getroffen. Allerstärkste Ausdruckskunst bewährt Multscher in der Kreuztragung durch die brutale Gebärde des Wächters, der die Angehörigen Christi zurücktreibt. Der Heiland, riesengroß, zusammengeduckt, blond, mit braunen Augen und sichtbaren Zähnen, erscheint eher drohend als

leidend. Auffallend gut, auch als Akte, sind die muskelkräftigen Kinder geraten, die ihren Erlöser mit Steinen werfen. — Besonders klar ist endlich die hier abgebildete Auferstehungsszene gelungen, bei welcher freilich eine Personenhäufung auch nicht möglich war. In feierlich abgemessener Haltung wächst Christus, mit dem hellkarminroten Siegesmantel bekleidet, aus dem versiegelten Sarkophag heraus, in dem sein rechtes Bein noch wie eine Pflanze im Erdreich steckt. Der im Sitzen eingeschlafene blasse Wächter links von ihm, den wir atmen zu hören glauben, ist zweifellos nach dem Leben beobachtet. Auch die in weiser Bescheidung nur zum kleinen Teil gegebenen Köpfe der beiden anderen Kriegsknechte verraten den scharf sehenden Zeichner: man beachte die Nackenfalten und das Ohr der Rückengestalt!

Auch wenn Hans Multscher den in den Berliner Tafeln betretenen Weg später zugunsten einer bequem nach Rezepten verfahrenden Arbeitsweise verlassen haben sollte: er bleibt wegen seiner hier beschriebenen scharfen Art, die Dinge und die Geschehnisse nach ihrem Gesicht zu fragen, wegen seiner noch heute belebenden Lebendigkeit und wegen seines entschlossenen Deutschseins unseres Dankes gewiß.

Nachzulesen: Max J. Friedländer, Jahrbuch der preußischen Kunstsammlungen Band XXII. — Fr. Stadler, Hans Multscher. Straßburg 1907.

III

Michael Pacher

Die Kirchenväter Augustinus und Gregorius, in der Münchener Pinakothek

Während sich in den Werken des Konrad Witz die Auseinandersetzung der deutschen Kunst mit der niederländisch-französischen Malerei vollzieht, ringt Michael Pacher, der sich selbst als „Maler von Prauneck“, also von Bruneck unweit Toblach im Pustertal, bezeichnet, mit aller Inbrunst des kraftvollen Tiroler Stammes mit der stärksten und formgebendsten Kunst, die das

Italien des fünfzehnten Jahrhunderts der Welt geschenkt hat, mit dem Stil Andrea Mantegnas. Ohne daß man einen Schulzusammenhang zwischen Pacher und Albrecht Dürer anzunehmen Anlaß hätte, tut Pacher in seiner Art dasselbe, was der große Nürnberger zwanzig Jahre später auf seiner ersten Venedigfahrt wiederholt. Und er gelangt vielleicht schneller als Dürer zur Erfüllung seiner Notwendigkeiten. Charakteristisch ist es, was er von dem großen 1431 geborenen Meister von Padua, dem straffen und bewußten Erneuerer der Formenwelt der Antike, übernimmt: die Kenntnis des Körpers und seiner Bewegungen, die Fähigkeit, in Verkürzungen zu sehen, die Vertiefung des Raumes im Bilde, die scharfumrissene Rundung der Köpfe und auch eine Manier: die seltsam gedrechselten, wie aus den Stufen einer Mineraliensammlung zusammengestellten Berghintergründe. Nicht dagegen macht er sich zum Erben der reichen Fruchtgirlanden und der mit gelehrtem Geschmack den ausgegrabenen oder über der Erde erhalten gebliebenen römischen Resten nachgebildeten Zierformen des Italieners. Durch die Formenwelt des Südens hindurchgegangen, bekennt er sich gerade in dem Altar, dessen Kernstück unsere Bilder bringen und der als eines seiner letzten Werke anzusehen ist, als entschlossener Spätgotiker. An künstlerischer Kraft hat er unter den Deutschen des fünfzehnten Jahrhunderts nur einen Rivalen, seinen Kolmarer Zeitgenossen Martin Schongauer. Aber fast ebensoweit wie er als Schöpfer an den Ort gebundener Salzburger und Brixener Schnitzaltäre hinter Schongauer, dem Meister bequem versendbarer zahlreicher Kupferstiche an unmittelbarem Einfluß auf seine Zeitgenossen zurückstehen mußte, übertrifft er den „hüpschen Martin" an künstlerischer Selbständigkeit, wenn man Schongauers weitgehende Abhängigkeit von der Formensprache des großen Belgiers Roger van der Weyden mit Pachers gut verwaltetem Mantegna-Anlehen vergleicht.

Freilich hat der Tiroler bei der Nachwelt das große Glück, daß sein Hauptwerk, an dem er zehn Jahre arbeitete, noch heute, im wesentlichen unverletzt, in der Kirche steht, für die es bestellt wurde, und daß dies die Kirche eines kleinen Ortes in wunderschöner, leicht erreichbarer Gebirgs- und Seengegend ist.

Michael Pachers Geburt mag um das Jahr 1435 geschehen sein. Seit 1467 ist er in Bruneck, das vielleicht auch seine Heimat war, nachweisbar. Seine Italienfahrten werden nur aus seinen Werken abgelesen. 1498 ist er in

Salzburg gestorben. Er war nicht nur Künstler, sondern auch Unternehmer und stand an der Spitze einer Werkstatt, in welcher seine eigenen Brüder mittätig waren und in welcher er nach den noch erhaltenen Verträgen bis zu sechs Gesellen beschäftigen durfte. Inwieweit er den sehr beträchtlichen bildschnitzerischen Anteil seiner Altarwerke selbst ausführte, ist schwer zu entscheiden: bei aller Ausdrucksfülle und Bewegtheit bleiben diese Bildhauerarbeiten an Fortschrittlichkeit und Rundung um einige Grade hinter den Gemälden zurück. Stellen wir uns immerhin den Meister als den umsichtigen Leiter vor, der den Aufbau des Altarschreins bis ins einzelne angibt, die von den Helfern zurechtgeschnitzten Gestalten mit dem Kerbmesser um die letzte Energie und Süße des Ausdrucks bereichert und das schwierige und peinliche Werk der Bemalung und Vergoldung sorgsam, bei Christus- und Marienköpfen wohl selbst eingreifend, überwacht!

Nennen wir nur im Vorbeigehen eine Jugendarbeit, den in Gries bei Bozen bewahrten Altarschrein mit der Marienkrönung, und wenden wir uns dem überreichen Hauptwerk, dem 1471 von dem Abte Benedikt Eck für die Kirche von Sankt Wolfgang am Abersee im Salzkammergut bestellten Mal- und Schnitzaltar, zu. Hier, wo heute die Zahnradbahn dem Reisenden die bequeme Achtzehn-Seen-Aussicht vermittelt, hatte im zehnten Jahrhundert der später heilig gesprochene Bischof Wolfgang von Regensburg einige Flüchtlingsjahre verbracht und reichhaltige Eindrücke seiner Wesenheit hinterlassen. Seiner Lebensgeschichte sind denn auch vier Gemälde gewidmet, die man bei geschlossenen Flügeln des Altarwerks unterhalb einer sich tannenhaft verästelnden plastischen Kreuzigung und oberhalb eines Frieses der Kirchenväter erblickt. Die erste Eröffnung des Schreines zeigt das Leben Christi von der Taufe bis zur Erweckung des Lazarus in acht Bildern. Ist die Heilsblume des Altars ganz aufgeblüht, so sehen wir vier Vorgänge aus dem Marienleben und in der Mitte die geschnitzte Krönung der heiligen Jungfrau.

In dem reichen Malwerk des Altars sind die Nachklänge der in den fünfziger Jahren des fünfzehnten Jahrhunderts entstandenen Fresken Mantegnas, die in der Kapelle der Eremitani in Padua die Geschichten der Heiligen Jakobus und Christophorus darstellen, unverkennbar, ohne daß es möglich wäre, die sklavische Übernahme einer Gestalt oder eines Bewegungsmotivs

nachzuweisen. Es ist, als ob italienische Luft Menschen umspielte, die sich in einem deutschen Garten ergehen. Wo anders als bei Mantegna oder bei einem der von Mantegnas Geiste genährten ferraresischen Künstler konnte der Tiroler die glänzende Verkürzung des Hohenpriesters lernen, der mit grausamer Sachlichkeit vor den Augen der Zuschauer die Beschneidung Christi vornimmt? Und leider hat auch in der Szene des Kapellenbaus des heiligen Wolfgang der deutsche Maler die Salzburger Landschaft mit „umdichtenden" Mantegna-Augen gesehen. Ihm bleibt aber genug Eigenes. Mit größter Innerlichkeit ist die Versuchung Christi erfaßt, wo der Teufel ein düsterer ernster Mensch, aber keineswegs das „nordische Phantom" im faustischen Sinne geworden ist, das Pacher an Stellen, wo der Humor am Platze war, wohl darzustellen wußte! Ebenso laut wie dieses Bild still und schauerlich wirkt, ist in der Hochzeit zu Kana das Erstaunen der Gäste, in der Predigt des heiligen Wolfgang das Aufblicken, Deuten und die Hingerissenheit der Zuhörer dargestellt. Groß, wenn auch etwas derb, schwingt die Gebärde Christi in der Vertreibung der Wechsler aus dem Tempel aus, und eindrucksvollste Geschlossenheit der Gruppenbildung ist in dem Dreifigurenbild der Heimsuchung Mariä erreicht. Tiefste Menschlichkeit erweckt der Meister, wenn er die Ehebrecherin vor Christus zeigt: eine schon halb verwelkte Frau mit Spuren früherer Schönheit, in vonehmen und züchtigen Brokat gekleidet; ihre Hände wollen sich verbergen und schieben sich in den langen Ärmeln übereinander.

Vom Bildhaueranteil des mit 1200 Gulden auch nach Wertverhältnissen des fünfzehnten Jahrhunderts nicht überzahlten Werks bleiben am stärksten die gehaltene königliche Gebärde des krönenden Christus, die frische, erfüllte Herbheit der Maria, die mutige Junkerhaltung des gerüstet in der Flanke stehenden heiligen Georg, sein und des Feuerpatrons Florian bildnismäßig durchgearbeiteter Kopf und die freie Bewegtheit der Engel im Gedächtnis.

Der heilige Wolfgang begleitet den Künstler auch bei der Arbeit an dem jetzt in München geborgenen Kirchenväteraltar: der Stifter des Werkes hieß Wolfgang Neundlinger, war Dompropst in Brixen und starb 1486. 1491 wurde der Altar, dem in Pachers erhaltenem und gesichertem Werk nur noch eine geschnitzte Madonna in Salzburg und ein gekreuzigter Christus in der Heimat

Bruneck folgen, eingeweiht. Außer dem hier abgebildeten Mittelteil enthält das Werk noch zu den Seiten die Gestalten der Heiligen Hieronymus und Ambrosius in gleicher Anordnung, und als Außenbilder vier Geschichten aus dem Leben des großen Regensburger Bischofs. In diesen erzählenden Darstellungen kommt tiefe Ergriffenheit ebenso zu ihrem Recht wie breiter Humor: auf den Altarstufen niedergeworfen, kniet der Heilige, das Gesicht mit den Händen bedeckt, und fleht um ein Wunderzeichen. Da schwebt ein Engelknabe heran, der Windstoß treibt sein schwergefälteltes Kleid bis zur Höhe des Bildrandes empor, behutsam setzt er die Monstranz auf den Altartisch und mahnt den Versenkten durch leise Berührung des Nackens, aufzublicken. Köstlich ist dann wieder die Szene, wie Wolfgang im vollen Ornat mit gemessenem bannendem Blick den Teufel, einen mit Hirschgeweih und gezackten Flügeln geschmückten langbeinigen Gesellen, zwingt, ihm das Heilige Buch zu halten — heute würde man sagen, er weiß einen üblen Kriegsgewinnler dazu zu bewegen, die Mittel zur Herausgabe einer nützlichen Schrift herzugeben!

Die hier abgebildeten beiden Kirchenväter sprechen in der wahren, großzügigen und doch bis in jede Bartstoppel fleißigen Durchbildung der Köpfe, in der reichen, fast etwas krampfigen Beredsamkeit der Hände und in der schweren Stickerei- und Juwelierarbeit der Ornate für sich selbst. Nur über ihre Begleitpersonen ist ein Wort zu sagen. Dem heiligen Augustinus begegnete eines Tages, als er, am Meeresstrande wandelnd, über das Geheimnis der Dreieinigkeit Gottes nachdachte, ein Knabe, der sich bemühte, mit einem Löffel das Meer in eine Sandgrube abzuschöpfen. Als der Bischof ihn auf das Aussichtslose seines Beginnens aufmerksam machte, erwiderte das Kind, ebenso unmöglich sei es, die Größe des Gottesdreiheitswunders in ein menschliches Hirn zu füllen, und verschwand als Wundererscheinung spurlos. Papst Gregor der Große indessen erlöste durch seine inständige Fürbitte die Seele des wegen seiner unbeirrbaren Gerechtigkeit in hohem Ansehen stehenden, aber heidnisch gebliebenen römischen Kaisers Trajan fünf Jahrhunderte nach dessen Tode aus den Flammen des Fegefeuers.

Die Vereinigung vornehmer, verkündender Pracht mit starker und herber Ausdruckslinie, wie sie diese Werke Pachers aufweisen und wie wir sie ähnlich auf manchen Bildern gleichzeitiger ferraresischer Meister, eines Francesco Cossa

und Cosimo Tura wiederfinden, kommt den gesündesten Stilbestrebungen heutiger deutscher Kunst über die Zeiten hinweg entgegen.

Nachzulesen: Karl Voll, Mantegna und Pacher in: Vergleichende Gemäldestudien. München 1907. — Friedrich Wolff, Michael Pacher. I. Berlin 1909. — Hans Semper, Michael und Friedrich Pacher. Eßlingen 1911. — Robert Stiaßny, Michael Pachers Sankt Wolfganger Altar. Wien 1919.

IV

Der Meister des Bartholomäusaltars

Die Heiligen Agnes, Bartholomäus und Cäcilie, in der Münchener Pinakothek

Pachers Kirchenväter sind Menschen, sind hohe Geistliche, die den Ärger und die mancherlei amtlichen Scherereien des Kirchendienstes am eigenen Leibe durchgemacht haben. Im Holz- und Steingeflecht des Chors haben sie ihre zweite Heimat gefunden und gewiß trotzten sie in jungen Jahren Schneestürzen und aufgerissenen Wegen, wenn es galt, in irgendeiner Einöde einem Sterbenden das Sanktissimum zu bringen. Die Gestalten des in Köln im ersten Jahrzehnt des sechzehnten Jahrhunderts tätigen Meisters, die wir hier sehen, sind befreit von jeder Erdenschwere, sie stehen jenseits dessen, was sie als Märtyrer erlebt haben, obgleich man nicht sagen könnte: sie ließen die Eitelkeit der Welt hinter sich. Das Leben ist ihnen zu einem Tanz von unendlich fein abgewogenem Rhythmus geworden — wie denn das Bild, auf dem sie uns hier erscheinen, als Raumkomposition vielleicht die höchste Leistung der deutschen Spätgotik darstellt — aber sie würden auch das verklärte Dasein kaum mehr lebenswert finden, wenn der hinter ihnen aufgespannte Brokat von geringerer Stoffgüte wäre, wenn der Fliesenboden unter ihnen rissig oder nicht gut gefegt erschiene, wenn die himmlische Kammerzofe das niederländische Diadem der heiligen Agnes schief gebunden hätte, oder wenn gar ihr Lamm oder der die Handorgel Cäciliens bedienende Engel anfangen wollten, ihre gute Erziehung zu vergessen!

Das Lebenselement dieses christlichen Olymps — man darf den Ausdruck hier ohne Blasphemie brauchen — ist eine emailartig vertriebene, helle, unendlich wohlschmeckende und dabei keinen Augenblick übersüßt wirkende Farbe. Rotgoldener Teppich trennt die Gestalten von zartblauer Landschaft, wo zackige Berge und Kirchen im weiten Flußrevier das Auge flüchtig beschäftigen. Mattgelber Damast und lichtblauer Mantel, hellkarmin gefüttert, schmückt Agnes, Cäcilie geht in grauem Mantel mit grüngelben Ärmeln, zinnoberrotem Kleid und rotweißen Schuhen.

Wo eine Frau bei diesem Meister Handschuhe trägt, kann man sicher sein, daß der Schlitz des Leders, der den Fingerring durchscheinen läßt, nicht vergessen wurde. Hände und Füße sind sehr gepflegt, mit großen, kräftig ausgebildeten Nägeln.

Es ist edelste byzantinische Kunst, was hier geboten wird von einem Meister, in dem der Erfasser der Körperform, der Bildhauer, ebenbürtig neben dem Maler steht. Es gibt einen Künstler, der mit Byzanz Beziehungen gehabt haben wird und der in der hellen vergoldeten Farbenpracht und den scharfen, oft die Leidenschaft betonenden Charakterlinien dem Kölner etwas späteren Zeitgenossen ähnelt: den Venezianer Carlo Crivelli. Daß beide voneinander wußten, braucht trotz der Verwandtschaft des künstlerischen Vorgehens nicht unbedingt angenommen zu werden.

Der Name unseres Künstlers ist bis zum heutigen Tage noch nicht ermittelt worden, so daß er als einziger der in unserer kargen Auswahl zu Worte kommenden Maler mit einem Notnamen, eben als Meister des Werks, dessen Mittelstück wir hier abbilden, auftritt. Er teilt sein Schicksal mit den meisten Künstlern der alten Kölner Schule, da die Archive der von alters her kirchenreichen Stadt uns zwar gewissenhaft berichten, wann und in wessen Auftrag ein Altar gestiftet worden sei, es aber nicht für notwendig halten, uns mitzuteilen, wer den Gemäldeteil des Altarschmucks ausgeführt habe.

Um das Jahr 1400 war die Kölner Malerei in Ausdrucksfähigkeit und in eindringlicher Poesie fast ebenso weit vorgeschritten wie die Kunst, die im Dienste der burgundischen Herzöge sich anschickte, die Außenwelt mit unerhörter Angriffslust in Besitz zu nehmen und die nach den Bildwerken der Kartause von Champmol auch dem Wunderwerk des Genter Altars ins

Leben half. Ein paar Jahrzehnte später wurde noch der Bodensee-Meister Stephan Lochner für Köln gewonnen, ein Maler, der mit den Mitteln der sanft abgewandelten Farbe und der überlegten Gebärdenanmut ersetzt, was ihm an durchschlagender Kraft des Raum- und Körpersinnes fehlt. Die Künstler, die auf Lochner folgten, bringen bei aller Liebenswürdigkeit, Weiträumigkeit des Sehens und hellen Farbenpracht keinen entscheidenden Aufstieg; niederländisches Wesen, niederländische Formgedanken geben bei ihnen den Ton an. Der Bedeutendste unter ihnen, der Meister des mit so vielen andern altkölnischen Werken durch den Ankauf der Sammlung der Romantiker Boisserée in die Münchener Pinakothek gelangten Marienlebens hat das Beste, was er kann, von dem Haarlemer Dirk Bouts gelernt.

Ein höchstens um ein paar Jahre jüngerer Zeitgenosse unseres Malers, der durch die charaktervolle, langnasige Häßlichkeit seiner Gestalten und durch den wenig schönen, aber einheitlich verschmolzenen Farbton seiner Bilder ausgezeichnete „Meister von Sankt Severin" wird jetzt allgemein als ein in Köln eingewanderter Holländer angesprochen, der dem Lehrer des Lukas van Leiden, dem bisweilen rücksichtslos pathetischen Cornelis Engelbrechtsen, nahegestanden haben muß.

Auch bei dem Bartholomäus-Meister kreuzen sich holländische Anregungen — Gesichts- und Handformen —, die an den genialen Leidener Entdecker Geertgen tot sint Jans erinnern, Schmuckformen, bei denen wir an den Brüsseler Oultremont-Altar des Hofmalers Margarethas von Burgund, Jan Mostaert, denken, — mit Spuren oberdeutscher Herkunft. Ein Frühwerk, die Anbetung der Könige in Sigmaringen, macht Anleihen der Anordnung und Erfindung bei einem Stiche Martin Schongauers, und manche Eigenart der Umrißbildung, manche drastisch bewegte aus dem Leben gegriffene Gestalt in Passionsszenen unseres Künstlers klingt an den vermutlich mittelrheinischen Maler und Stecher an, den man nach einem im Besitze des südwestdeutschen Hochadelsgeschlechts Waldburg-Wolfegg bewahrten, mit wirkungsvollen Federzeichnungen geschmückten Buche den „Meister des Hausbuchs" zu nennen pflegt. In seinen letzten Schaffensjahren kann der Bartholomäus-Meister dem großen Antwerpener Quinten Massys begegnet sein, dem er bei freilich viel größerer mit Mühe gebändigter Lebhaftigkeit im Aufbau der Landschaft und der Gesamthaltung des Kolorits ähnelt.

Bei all diesen geistigen Vetternschaften tut man gut, unsern Künstler nicht allzusehr als den nur Empfangenden hinzustellen. Er hat genug Eigenes zu sagen, vor allem in der Verbindung durchaus plastischen Fühlens und durchaus malerischer Anschauung hat er kaum seinesgleichen. Nur wenige frühe Arbeiten — außer dem bereits genannten Sigmaringer Dreikönigsbilde eine hell gehaltene Geburt Christi in der früheren Sammlung Hainauer in Berlin, eine Hochzeit zu Kana in Brüssel, eine Anna Selbdritt mit zwei hereinschauenden heiligen Bischöfen in englischem Privatbesitz und ein Halbfigurenbild der heiligen Familie in Budapest — führen zu den Hauptwerken. 1499 bis 1501 sind nacheinander der Thomas-Altar und der Kreuzigungsaltar als Stiftungen des klosterfreundlichen Rechtsgelehrten Peter Rinck für das Kartäuserkloster zur heiligen Barbara gemalt worden. Im Thomas-Bilde verlegt der Künstler die Handlung des Mittelstückes in einen unwirklichen Zirkel, in dessen Mittelpunkt ein etwas spinnebeinig geratener Christus sich von dem zweifelsüchtigen Apostel die Hand bis zur Fingerwurzel in die Lanzenwunde legen läßt. Wie lebenswahr ist aber Thomas als der stets von Bedenken geschüttelte, gutartig lebhafte Parteigänger getroffen! Die Landschaften, auf die Flügel verbannt, und auch dort erst hinter den dem Künstler liebgewordenen, brokatenen Scherwänden aufsteigend, zeigen bei etwas hochgenommenem Horizont und reichlicher Felsenromantik doch tüchtiges und reiches Wissen. Auf dem Kreuzaltar ergreift uns weniger der übereifrig modellierte Christus als die in zartestes Helldunkel gesetzte, mit den nicht kleinen, aber nervigen Händen den Kreuzesstamm umklammernde Magdalena. Auf den Flügeln wird der in kokett zerrissener Tracht auftretende Evangelist Johannes — ein Literatenkopf würden wir heute sagen — von der sehr munter dareinblickenden Cäcilie, einer echten fröhlichen Kölner Patriziertochter, ganz leise ausgespottet, während der so bieder als Pilger dastehende heilige Alexius sich zu überlegen scheint, ob er die in großer und recht wirksamer Toilette auftretende heilige Agnes, deren Lamm ganz vorn als Spielschachtelgegenstand zu sehen ist, in ihren Betrachtungen stören darf.

Während der den Märtyrertod erst erleidende Christus des Kreuzaltars fast nur als toter Körper wirkt, erschreckt uns der vom Kreuze genommene heilige Leichnam auf dem Bilde der englischen Sammlung Meynell Ingram durch das in ihm aufflackernde Leben. Dieser Christus kostet den Augenblick

aus, in dem er vom Marterholz hinabgetragen wird, er ist bis in die gekrümmten Finger mit erregter Empfindung geladen. Und die hier angeschlagene Note wird in allen Gestalten des Bildes durchgehalten: von dem wirr und starr blickenden Johannes bis zu der Frau, die die Dornenkrone hält, und — ein unnachahmlicher Zug! — mit der freien Hand auf dem Brokatärmel Magdalenas wie auf einem Instrument spielt. Wie der Körper des Knechts, der ganz in das ornamentale Rankenwerk verflochten, den Toten hinabläßt, in überkühner Verkürzung fast zum Insekt wird, und wie Magdalenas äußerste Schlankheit nur dazu dient, ihr Gesicht mit voller Energie in den Vordergrund zu spielen, das sind Leistungen lebendigster Ausdruckskunst, die man in Werken unserer Tage, die den Ausdruck als Herrscher auf die Fahne schreiben, vergebens suchen würde.

Das statuarisch angelegte Hauptwerk, dessen Mittelstück wir hier abbilden, wird von dem dunkelhaarigen durchfurchten Gesicht des heiligen Bartholomäus beherrscht, der mit lächelnder Jenseitigkeit das Messer beschaut, mit dem ihm die Haut vom Leibe gerissen wurde. Wie die beiden nach Haltung, Ausdruck und Kleidung so unendlich voneinander verschiedenen heiligen Frauen zu seinen beiden Seiten so gegeneinander ausgewogen sind, daß die ganz eigentümliche, feierlich tänzerische Harmonie eben dieses einzigen Werkes zustande kam, das ist gewiß einer nachprüfenden Untersuchung erreichbar, kann aber hier nur als gewonnenes Ergebnis gemeldet werden. Auf den beiden Flügeln klingt die Melodie des Mittelstücks weiter. Die beiden weiblichen Heiligen — links Christina, rechts Margareta — erscheinen dort schwerer, bei gröberer Form gesellschaftlich zurückhaltender als auf dem Mittelstück. Auch die Attribute, der gewaltige Mühlstein und Margaretens Drache, eines der heraldisch schwungvollsten Geschöpfe der deutschen Malerei, drängen sich absichtsvoller ins Auge. Der etwas elegische Jakobus ist farbig durch die Zusammenstellung eines seltenen Hellbraun mit Blau und Rosa vielleicht die reizvollste Gestalt des Meisters, der den Kelch segnende Johannes seine am meisten bildhauerisch empfundene Figur.

Reifer, gerundeter noch als auf dem Bartholomäus-Altar, in der Schärfe der Form aber schon etwas nachlassend, erscheint die Kunst unseres Meisters auf zwei Flügeln mit Heiligengestalten — Petrus und Dorothea, Andreas und Columba — die zwischen der Londoner Nationalgalerie und

dem Mainzer Museum aufgeteilt sind. Andreas, der sein riesiges Kreuz zur Seite gestellt hat und mit beteuernder Gebärde seine behaglich träumende Partnerin unterhält, ist ganz der in bewußter Schönheit alternde gelehrte Herr. Klarer immerhin erweist sich die Handschrift des Künstlers, ungebrochener seine Linie in der auf Karminrot, Violett und Blau gestimmten Veronika des Berliner Museums, die, spinnenschlank vor heller Flußlandschaft stehend, eigentlich nur als Trägerin des mit angreifender Behutsamkeit gemalten Abdrucks des Schmerzensantlitzes Christi auftritt, wo wir uns in den perlenden Tropfen des Todesschweißes spiegeln können.

Letzte Weisheit des Aufbaus bei betont skulpturmäßig betonter Haltung zeigt die große, in der Form eines umgekehrten „T" angelegte Kreuzabnahme, die den Meister im Louvre vertritt. Der Künstler hatte gewiß, als er dieses Bild malte, die so unendlich einflußreiche, jetzt im Escorial bei Madrid bewahrte Darstellung des gleichen Vorgangs von Roger van der Weyden vor dem geistigen Auge, auch verwendet er wohl Stellungen und Figuren, wie man sie in der Schule Rogers kannte; sieht man aber genau hin, so ist alles anders, alles persönlich erarbeitet und erlebt. Um nur ein Eigenstes zu nennen: Die Kunst, mit der Christus, fraglos im Tode zu wenig zerstört und außerdem gewiß mit zu langen Gliedmaßen begabt, in wuchtigster Plastik nach vorn getrieben und, ohne den Anteil von irgendeiner Gestalt abzulenken, zur schrägen Querlinie des Bildes gemacht ist! Der wie ein etwas dumpf erzogener Prinz halb träumend fragende Johannes, der vornehme greise Jäger Joseph von Arimathia kommen neben der Hauptgestalt zur vollen Geltung. — Da die — allerreichste und allerletzte Gotik bietende — Rankenumrahmung der Gestalten mehrfach das T-förmige Kreuz und die Glocke des heiligen Antonius enthält, ist anzunehmen, daß der Altar, dessen Seitenstücke verloren sind und der sich früher auch in der Rue Saint-Antoine in Paris befand, für eine Pariser Antoniusbrüderschaft und wahrscheinlich in Paris selbst gemalt worden ist. Da die Trachten hier bereits auf die Zeit um 1510 hinweisen, scheint unser Maler bis an sein Ende sich den eindringenden Renaissanceformen verschlossen zu haben. Er ist ein etwas querköpfiger, aber mit fast niemals nachlassender Energie auf eine nur ihm eigene Verbindung von Ausdrucksstärke und spielender gesellschaftlicher Eleganz hinstrebender,

als Persönlichkeit — obwohl er den Namen verlor — unvergeßlicher Künstler.

Nachzulesen: Ed. Firmenich-Richartz, in Zeitschrift für Christliche Kunst. XII. (1899) und XIII. (1900). — Carl Aldenhoven, Geschichte der Kölner Malerschule. Lübeck 1902, S. 256—274. — Alban Head, in Catalogue of Early German Art, London Burlingtone fine Arts Club. 1906, S. 53 ff.

V

Hans Holbein der Ältere

Die Heiligen Barbara und Elisabeth, in der Münchener Pinakothek

Zum drittenmal heilige, bildnismäßig gesehene Gestalten in vornehmer Ruhe des Auftretens! Aber während die beiden Spätgotiker, deren Werke wir soeben betrachteten, die innigste Verbindung des Menschen mit dem sie umgebenden Raum anstreben, während die Pacherschen Kirchenväter aus dem Geäst des kirchlichen Stuhlwerks herauswachsen und die drei Heiligen des Bartholomäus-Meisters sich der köstlichen Abgewogenheit ihrer Bewegungen und der über die brokatene Wand hereingrüßenden Landschaft freuen, stehen hier zwei Gestalten von einer Rundung und freien Bewegtheit, wie die deutsche Kunst sie vordem noch nicht kannte, vor einem Raum, der ihnen fremd ist, und stoßen sich mit den Zacken ihrer Kronen an den Balken der für sie errichteten Triumphfriese.

Diese Schwäche des Sinnes für Luft und Raum ist es hauptsächlich, die den älteren Holbein bei aller erstaunlichen Weite des Wegs, den er in kaum mehr als zwanzig Jahren zur Formgröße und Formbefreiung zurückgelegt hat, noch an der Schwelle der vollen und gesättigten Daseinserfassung festhält. Hierbei darf nicht verschwiegen werden, daß er ebenso wie sein glücklicherer gleichnamiger Sohn in bildmäßiger Ergreifung einer eigenartigen menschlichen Wesenheit schon sein letztes Heil sah, ohne recht zu fragen, wohin die ge-

schilderte Persönlichkeit über den Bildrahmen hinaus zielte. Um diesen einen Punkt greift Rembrandt weiter als Holbein.

Die Geschichte der bildenden Kunst, reicher als die der Dichtung an Fällen innerhalb des Geschlechts forterbender gleichartiger Begabung, kennt kein zweites Beispiel einer mit dieser Stärke der Erfinderkraft vom Vater auf den Sohn übergehenden Malerfähigkeit. Da die beiden Meister außerdem kaum mehr als 24 Jahre im Lebensalter unterschieden sind, erscheinen sie fast mehr als zwei Brüder! Und doch liegt zwischen beiden ein entscheidendes Trennungsmerkmal: Hans der Jüngere, der Baseler, kommt mit einer ihm als fertig selbstverständlichen Formensprache zur Welt, an deren Eroberung Hans der Ältere, der Augsburger, ein ganzes, durch beständige Geldsorgen verbittertes, wohl nicht übermäßig freudevolles Leben setzen mußte.

Gehemmt sah sich Holbein der Ältere wohl auch besonders durch seine Auftraggeber, die mit größerer Hartnäckigkeit als es anderen Künstlern der Zeit zustieß, von ihm Darstellungen unnatürlich gehäufter und ineinander verschränkter Vorgänge verlangten, bei deren Ausführung kaum etwas anderes als die lebendige Durchbildung der leidenschaftlich stark gesehenen Einzelgestalt möglich war.

Die Voreltern des später mit den Cranachs lange an Dauerbarkeit wetteifernden Holbeingeschlechts stammen teils aus Basel, teils aus Ravensburg, so daß man sie als nahe Landsleute Witzens, Multschers und Lochners ansprechen kann. Schon der Vater Hans Holbeins aber, ein Lederarbeiter, war in Augsburg wohnhaft, einem der damals wichtigsten Umschlagplätze des deutsch-italienischen Handels. Hier muß unser Meister um 1473 oder 1474 zur Welt gekommen sein. Ein naher Zeitgenosse also und kein Vorgänger Dürers. In Augsburg hatte der Vater des großen Martin Schongauer, der damals durch seine zahlreichen Kupferstiche den Stil Rogers van der Weyden in Deutschland populär gemacht hatte, als Maler gelebt; wenige Häuser von den Holbeins entfernt wohnte Hans Burgkmair, der später mit klarerem Raum- und Schönheitssinn als der ältere Holbein, aber mit geringerer seelischer Eindringlichkeit den Weg der Verschmelzung deutscher und italienischer Stilformen gehen sollte, zu dem Holbein nach hartem, hin und her werfenden Ringen hindurchfand.

Von 1493 bis 1516 hat Holbeins Tätigkeit mit wenigen Ausnahmen

seiner Vaterstadt gehört; 1500 war er in Ulm, wo er mit dem klaren, herben und großzügigen Bartholomäus Zeitblom zusammengetroffen sein mag, 1501 führte er einen Altar für das Frankfurter Dominikanerkloster aus. 1516 folgt er, der sich beständig in Geldverlegenheiten befand, und sogar einmal von dem eigenen Bruder, dem ebenfalls als Maler tätigen Siegmund Holbein, um eine geringe Schuld verklagt wurde, einem Rufe des kunstsinnigen Antoniterklosters in Isenheim bei Gebweiler im Elsaß, für das damals vor kurzem erst Matthias Grünewald seinen gewaltigen Antonius-Altar geschafften hatte. 1524 ist er, ein beginnender Fünfziger, vielleicht in Basel, gestorben.

Trotzdem vieles von seinen Werken erhalten ist und die meisten dieser Werke sich recht nahe beieinander, in Augsburg, München, Eichstätt, Donaueschingen befinden, mit einziger Ausnahme eines späten Hauptstückes, das freilich den Schlußstein seines Schaffens darstellt, zeigt der ältere Holbein vielleicht von allen bekannteren deutschen Malern das zwiespältigste Gesicht. Oder besser: er zeigt drei bis vier Gesichter auf einem Rumpfe. Er ist zugleich viel altertümlicher und zurückgebliebener, als man es nach seinen Lebensjahren je vermuten würde, und der erste deutsche Maler, der italienische Zierformen, italienische in freier Rundung gesehene Gestalten beherrscht. Maler gedrängter, stofflich quälender und dabei mit ermüdend nüchterner Sachlichkeit erzählter Marterszenen, erweist er stellenweise eine rührende Zartheit in der treffenden Wiedergabe kleiner Vorgänge des täglichen Lebens. Im Hochdramatischen, in der Darstellung erregt handelnder oder von Leiden getränkter Christus- und Mariengestalten fast regelmäßig versagend, bringt er schon früh auch auf Legendenbildern Scharen glänzend getroffener Porträts an, die an haltungsvoller Betonung des Wesentlichen hinter vielbewunderten Leistungen des Sohnes kaum erheblich zurückstehen. Es gehört eine gewisse gutwillige Unterwerfung unter kunstgeschichtliche Beweisgründe dazu, in der Schleißheimer Bartholomäus-Marter — einer der kaltherzigsten Schindereien, die je gemalt wurden! — und in den zart, sicher und liebend hingeschriebenen Silberstiftbildnissen, die Berlin aus der Imhofschen Sammlung besitzt, Gaben einer und derselben Hand empfangen zu wollen.

Nur einiges kann hier herausgegriffen werden, was im früheren Schaffen Holbeins zu dem angeblich 1515 von Magdalena Imhof bestellten, 1517 geweihten Sebastians-Altar hinführt, dessen Innenflügel die hier gezeigten

Frauengestalten bilden. Schon in einem ganz frühen Werke, der Geburt Mariä vom Weingartner Altar im Augsburger Dom, begegnen wir einem jungen Mädchen mit scharfen feinen Zügen und langgeflochtenen Zöpfen, das in entzückender Unbefangenheit sich an dem reich durchgebildeten Türschloß zu schaffen macht. Eine ganz ähnliche, man pflegt meist zu sagen, niederländische Genrefigur findet sich, zehn Jahre später, auf einem unter dem Zwang der Bestellung überladenen Bild, das in Augsburg das Gedenken der römischen Paulus-Basilika wacherhalten sollte und noch dort im Museum zu sehen ist: eine Zuhörerin der Apostelpredigt, die als Rückenfigur in ihrem Kirchenstuhl so unverändert aus dem späten Mittelalter in unsere Tage gekommen ist wie der berühmte ägyptische Dorfschulze des Louvre aus der Pharaonenzeit. Als Dritte im Bunde dieser lebensvollen Einzelgestalten mag die in jugendlicher Frische weinende Magdalena der Kreuzabnahme aus den auch als Ganzes lebendiger als sonst vorgetragenen Passionsszenen der Donaueschinger Sammlung gelten. Eine Schar recht beachtenswerter Menschen, Philister und Grübler, sind in einem Baseler Bilde des Marientodes um die in einem Stuhl sterbende Gottesmutter versammelt. — Die große ausladende Gebärde des neuen Kunststils kündigt sich bereits in den Himmelserscheinungen Christi und der Maria auf dem 1508 gemalten Gedenkbild für den hingerichteten Bürgermeister Ulrich Schwarz an. Gar nicht mehr sehr weit ist der Weg zum Sebastiansaltar auf einem Bilde wie dem Augsburger 1512 gemalten des auf einem Tische stehenden Christkinds, das von Maria und der heiligen Anna an den Ärmchen gehalten wird: hier ist alles klar und von großem Zuge, freilich ebensowenig innerlich wie auf den beiden Madonnenbildern des Sohnes. Noch größer im Anlagegedanken ist vielleicht das Eichstätter Glasgemälde der mit ihrem Mantel die Sünder beschützenden Jungfrau.

Der Sebastiansaltar, einfach, ohne Schnitzwerk aufgebaut, enthält im Mittelstück die Marter des nach der Legende unter Kaiser Diokletian mit Pfeilen durchschossenen und, als er sich unter der Pflege der Engel wieder erholt hatte, mit Knütteln erschlagenen Heiligen, den die italienische Kunst zu einem christlichen Apoll umgedichtet hatte. Ein etwas vergrämter, nicht mehr junger bärtiger Laokoon, steht er im Mittelgrunde einer durch die Gegenfiguren des knienden Armbrustspanners und des stehenden Bogenschützen für Holbein auffallend freien und ausgewogenen Komposition. Manche der — im ganzen

acht — Teilnehmer und Zuschauer haben schon zu früheren Bildern des Meisters ihr Gesicht hergeben müssen. Der Baum, an den der Heilige gebunden ist, durchschneidet, etwas grob die Mitte betonend, das Bild, und die Schützen, von denen der Kniende, zur Strafe für manche kleine nachbarliche Unliebenswürdigkeit Bayerns gegen die Reichsstadt, die blauweißen Farben angezogen erhielt, sind ihrem Ziel allzu nahe. Auch ist die reiche Stadt- und Berganſicht des Hintergrundes zu sehr als Prospekt und ohne rechte Vertiefung hinter den Hauptgestalten aufgespannt.

Die beiden Frauen, die sich links und rechts an das Hauptbild anschließen, sind stolze, echt süddeutsche rassige Erscheinungen. Aber während Barbara, ein hochschlankes, leicht knochiges braunes Münchener Mädel, zur Not noch in einem gotischen Portal stehen könnte, nähert sich Elisabeth in ihrer träumerischen Anmut und der aufs glücklichste ausgeglichenen Haltung schon fast, über Bellini hinausgehend, den vollreifen Frauengestalten des Bergamasken Palma Vecchio. Vor einer etwas spielzeugartigen Wartburg stehend, teilt sie ohne besonderen inneren Anteil Gaben aus an Kranke und Bettler. Unter diesen ist der zur Linken als das auch naturwissenschaftlich einwandfreie Abbild eines Aussatzkranken festgestellt worden; der bedeutend blickende bärtige Mann rechts aber, der auch in einer schönen Zeichnung in Chantilly bei Paris vorkommt, wird meist als Selbstbildnis des kraftvollen, schwer ringenden Meisters angesehen.

Die einfassende Ornamentik — Sphinxe und wilde Männer — gibt, ähnlich wie auf niederländischen Bildern der Zeit, Renaissanceformen, so wie man sie sich selbst erklärte; einiger Mißbrauch wird mit dem neuen Säulen- und Rankenschmuck getrieben in der in abgedämpften Farben gehaltenen Verkündigung Mariä der Außenseiten, die menschlich in der schüchternen Koketterie der Personen die Stelle bezeichnet, wo Gotik und Rokoko sich berühren.

Drei Jahre nach dem Sebastianswerk malte der schwer Arbeitende dann noch den „Brunnen des Lebens", der aus kurfürstlich bayerischem Besitz nach England kam und dann durch eine dorthin verheiratete portugiesische Prinzessin den Weg ins Lissabonner Königsschloß, endlich ins dortige Nationalmuseum fand. Es ist eine Versammlung weiblicher Heiliger im Freien, vor reichsten, an die Antike anklingenden Baulichkeiten. Vielfach aus ältesten wie aus frischesten Erinnerungen des Holbeinschen Geistes zusammengesetzt, ist

es als Ganzes doch ein Werk vornehmer Ruhe und edler Festlichkeit geworden, würdig, die deutsche Kunst im äußersten Südwesten Europas zu vertreten.

Nachzulesen: A. Woltmann, Holbein und seine Zeit. Leipzig 1874. — Curt Glaser, Hans Holbein der Ältere. Leipzig 1908.

VI und VII

Albrecht Dürer

Der Marienaltar Friedrichs des Weisen in der Dresdener Galerie und das Bildnis eines jungen Mädchens, im Berliner Museum

Albrecht Dürer ist unerschöpflich, wie es Kant ist, Bach und Goethe. Gleich diesen Dreien erschließt er sich nicht jedem und nicht auf den ersten Anlauf, gleich ihnen hat er wohl in keinem seiner Hauptwerke das Glück restloser Harmonie erreicht, gleich ihnen ist seine Gestalt bedrängt von einer Unzahl von Veröffentlichungen hohen und mittleren Ranges, die als Stufen zu seinem Denkmal dienen sollen, aber dieses fast zu verdecken beginnen. Der sehr ungleichartige Reichtum seiner fast immer kostbaren Werke verpflichtet zu persönlichster Auswahl.

Geboren wurde er am 21. Mai 1471 in Nürnberg, einer Stadt, die schon damals reiche gotische Kirchen, ein mächtiges Patriziat und unter den Angehörigen dieser führenden Familien einzelne Gelehrte und Kunstfreunde besaß. Sein Vater, Albrecht der Ältere, war aus Ajtas, bei Gyula in Ungarn, eingewandert; da Ajtó auf ungarisch „Thür" heißt und „Dürer" und „Thürer" sich in der damaligen Sprache kaum unterscheiden würden, ist die Möglichkeit nicht abzuweisen, daß der Familienname des deutschesten Meisters einst aus dem Magyarischen übersetzt worden ist. Die größere Wahrscheinlichkeit spricht indessen für einen Kolonialdeutschen, einen sogenannten „Schwob". Die Mutter, die Goldschmiedstochter Barbara Holper, die unser Meister 1514 in einer seiner ergreifendsten Zeichnungen kurz vor ihrem Tode wiedergegeben hat,

war nach Namen, Art und Aussehen eine rein fränkische Deutsche. Auch der Vater Dürer, den lange Reisen bis nach den Niederlanden geführt hatten, war Goldschmied; die Präzision und Schärfe des Metallarbeiters hat den großen Sohn im Guten wie im Schlimmen durch sein ganzes künstlerisches Leben hindurch geleitet. Den jungen Albrecht, von dem eine Selbstbildniszeichnung des Dreizehnjährigen und der Entwurf eines zierlichen, ganz im Geist flandrischer Reisealtärchen gehaltenen Bildes der thronenden Mutter Gottes aus dem fünfzehnten Lebensjahr noch erhalten sind, trieb es aus der Goldschmiedslehre hinaus zur Malkunst. Sein erster Lehrer war der sehr langlebige Michael Wohlgemut, vielleicht mehr ein Großunternehmer der Malerei als ein Künstler von ausgeprägtem Stilwillen; in dessen Werkstatt aber arbeitete der Stiefsohn Wilhelm Pleydenwurff, von dessen Vater Hans Pleydenwurff die Münchener Pinakothek eine im Aufbau unnötig gehäufte, in den Formen aber edel energische und in der Farbe tiefleuchtende Kreuzigung besitzt. Nürnberg, dessen Maler, wie der Imhoffsche Marienkrönungsaltar der Lorenzerkirche und einige Bilder des Berliner Museums beweisen, zu Anfang des fünfzehnten Jahrhunderts immerhin den gleichen knochenlosen Adel sanft bewegter Gestalten beherrschten wie die gleichzeitigen Kölner, hatte inzwischen in dem namenlosen „Meister des Tucherschen Altars" einen schwächeren Geistesverwandten des Konrad Witz besessen. Herrschend geworden war später die packende dramatische Vortragsweise des Roger van der Weyden in der faßlichen deutschen Übersetzung, die der große Kolmarer Stecher und Maler Martin Schongauer lieferte. Wenn Wilhelm Pleydenwurff wirklich der Maler der besten Teile des 1487 entstandenen, im Germanischen Museum in Nürnberg bewahrten Peringsdörfferschen Altars ist, so wissen wir wenigstens, wo Dürer sich die Anregung zu seinen frühen so erstaunlich unbefangenen Landschaftsstudien aus der Nürnberger Gegend holte. 1490 ging der noch nicht Zwanzigjährige, der in einem im Aufbau nichts Neues bietenden, in der Modellierung, zumal der Wangen, schon recht reifen, jetzt in Florenz aufbewahrten Bildnis seines Vaters sein wachsendes Können bewiesen hatte, auf die Wanderschaft. Schongauer freilich, der als Orakel vor allem aufgesucht werden sollte, war beim ersten Besuch nicht anwesend, beim zweiten bereits verstorben: so kam es zu längeren Aufenthalten in den benachbarten Städten Straßburg und Basel, in denen beiden Dürer am Buchschmuck einiger der

wichtigsten damals erscheinenden Werke mithalf. Kurz nach der Rückkehr heiratete Albrecht auf Betreiben seines Vaters Agnes, die Tochter des Mechanikers Hans Frei; die kinderlos gebliebene Ehe hat Dürers Liebesverlangen nicht wie in einen Turm eingeschlossen; doch war ihm Agnes eine tüchtige Helferin in allem, was der künstlerische Beruf an geschäftlichen Notwendigkeiten mit sich brachte. Kurz nach der Heirat ist Dürer vermutlich über die Alpen nach Venedig gezogen; weit mächtiger aber als die ersten Reiseeindrücke wirkten auf ihn die geheimnisvollen Andeutungen, die ein an den nordischen Fürstenhöfen herumwandernder Italiener, Jacopo dei Barbari, gegen den übergründlichen Deutschen von einer angeblich in Italien neu erfundenen Kunst, alle Schwierigkeiten der Menschendarstellung nach einem bestimmten Messungsverfahren aufzulösen, fallen ließ. Dieses Streben nach einer mathematischen Grundlage der Malerei, das ja auch heute in vielen Köpfen spukt, hat Dürer viel Zeit und einen Teil seiner besten Kraft gekostet. Mit Barbari traf sich Dürer in den Diensten des kunstfrohen Kurfürsten Friedrich des Weisen von Sachsen, der etwa ein Jahrzehnt lang sein gelegentlicher Auftraggeber blieb; auch mag der Meister — obgleich dies urkundlich nicht nachweisbar ist — einige Monate in Wittenberg verbracht haben. 1498 trat Dürer mit der Holzschnittfolge zur Offenbarung Johannes, seinem ersten ganz persönlichen und für weiteste Verbreitung bestimmten Werk, hervor: abwechselnd befruchtet bald die eine, bald die andere dieser Kompositionen immer wieder die nach Neuem ringenden jungen Künstler... Vom Herbst 1505 bis zum Frühjahr 1507 unternahm Dürer seine zweite Italienfahrt, zu der er sich die Mittel von seinem Jugendfreunde, dem gelehrten und zugleich lebenstrotzenden Ratsherrn Willibald Pirckheimer, geliehen hatte; dieser zweite lange venezianische Aufenthalt wurde das eigentlich entscheidende Ereignis in seiner Künstlerlaufbahn. Dürer malt dort für die Kapelle der deutschen Kaufleute das jetzt in einem Prager Kloster halbverborgene „Rosenkranzfest"; wir wissen, daß der greise Meister der venezianischen Vorblüte, Giovanni Bellini, ihn besucht und ihm seine Bewunderung ausgesprochen hat. Von einer Begegnung mit dem damals emporkommenden Größten aller Venezianer, Giorgione, haben wir keine Nachricht, immerhin kommen zwei Bilder, der nach Dürers eigener Angabe „in fünf Tagen" gemalte „Christus im Tempel" der Barberini-Galerie in Rom und das hier abgebildete Mädchenbildnis, bis dicht an

Giorgiones Kammhöhe heran. Auch läßt eine neuerdings in das Berliner Kupferstichkabinett gelangte Zeichnung unseres Meisters kaum eine andere Deutung zu, als daß er Giorgiones noch heute unvollendetes „Urteil Salomos" in der Werkstatt des 1511 vierunddreißigjährig Verstorbenen gesehen hätte! Als angesehener Mann kehrt Dürer heim, er kann seine Schulden bezahlen und ein Haus kaufen. Die Gemälde der folgenden Jahre zeigen ein merkwürdiges Absteigen der vereinheitlichenden Kräfte: zwar ist das wichtigste, in zahllosen Studien vorbereitete Werk, die 1509 für den Frankfurter Jakob Heller gemalte „Himmelfahrt Mariä", verbrannt; aber erhaltene Stücke, wie die von Friedrich dem Weisen bestellte „Marter der Zehntausend" und das figurenwimmelnde Allerheiligenbild von 1511, die beide nach Wien gelangt sind, lassen uns kaum sehr bedauern, daß Dürer im folgenden Jahrzehnt sich in erster Linie dem Kupferstich zuwandte und im Zusammenhang mit Bestrebungen des Nürnberger Gelehrten- und Dichterkreises, die ihm selbst vielleicht nicht völlig klar geworden sind, die drei meisterhaften, wenn auch im graphischen Vortrag etwas überladenen Blätter „Hieronymus im Gehäus", „Melencolia" und „Ritter, Tod und Teufel" schuf. Eine nochmalige Erfrischung erfuhr nicht seine stets rege, künstlerische Erfindungskraft, wohl aber seine Unbefangenheit des Sehens und Aufnehmens durch die niederländische Reise, zu der er sich entschloß, weil ein Privileg, das Kaiser Maximilian, in seinen letzten Regierungsjahren ein unermüdlicher Auftraggeber Dürers, ihm verliehen hatte, erloschen war und der Erneuerung durch den in den Niederlanden weilenden Karl den Fünften bedurfte. Dürer sah in der Hauptsache Antwerpen, wo er eine laut huldigende Aufnahme fand, und einen Zipfel des heutigen Holland. Wie aus seinem, in vertrauenswürdigen Abschriften erhaltenen Reisetagebuch hervorgeht, suchte und fand er den Verkehr mit der älteren Kunst, — so ließ er sich in Gent den schon fast hundert Jahre zählenden Altar der Brüder van Eyck, in Brüssel die Gerechtigkeitsbilder des Roger van der Weyden zeigen, — vor allem aber auch mit lebenden Künstlern, von denen ihm der Landschafter Patinir, Jan Provoost aus Brügge, der Hofmaler Bernaert van Orley und der zeitweilig in Antwerpen wohnende große holländische Rivale unseres Meisters, das „kleine Männlein" Lukas van Leiden, von Südländern der Raffael-Schüler Tommaso Vincidor von Bologna besonders nahegekommen zu sein scheinen. Von Gelehrten sah er zwei

Männer, die wir uns eigentlich mehr im Kreise des jüngeren Holbein zu denken pflegen: den aus München kommenden Hofastronomen des englischen Königs, Nikolaus Kratzer, und den großen Holländer Erasmus, den er später in einem pomphaften, aber die feierliche Denkstille der Holbeinschen Bildnisse nicht ganz erreichenden Kupferstich verherrlicht hat. Die Nachricht von der Gefangennahme Martin Luthers erreicht ihn in Antwerpen und entreißt ihm einen leidenschaftlichen Ausbruch. Doch dürfen wir uns unsern Meister nicht als auf die Dogmen der Reformation verpflichtet vorstellen: Dürer ist entflammt von der kühnen Männlichkeit des Reformators, hat aber gewiß niemals bedauert, die Jungfrau Maria als Himmelskönigin dargestellt zu haben. Neben der Kunst und den Menschen fesseln den Meister auch die Wunder der Natur: er zeichnet ein Walroß und unternimmt auf die Kunde von einem angeschwemmten Walfisch die beschwerliche Reise nach Seeland, auf der er sich vielleicht die Krankheit zuzog, der er sieben Jahre später, am 6. April 1528, erlag, und deren Sitz er selbst in der Milzgegend vermutete. Außer einer Reihe leider verstreuter Skizzenbuchblätter entstammen dieser Niederlandfahrt einige der bedeutendsten und weitest aufgefaßten Bildnisse: der „Orley" in Dresden und der von angesammelter drohender Energie fast berstende „Imhof" im Madrider Prado-Museum, und das in einer reichen und doch melodiedurchzogenen Wiener Zeichnung vorbereitete Lissabonner Bild eines prachtvollen Dreiundneunzigjährigen als heiliger Hieronymus. Die letzten Lebensjahre verbrachte der Meister, geehrt und von materiellen Sorgen wohl befreit, aber vielfach kränkelnd, in seiner Heimatstadt Nürnberg. Es entstanden noch die farbig etwas kalten, im Ausdruck ein wenig überspitzten Bildnisse der Ratsherren Jakob Muffel und Hieronymus Holzschuher, beide in Berlin, und das malerischer angelegte, aber bewußt im Stil einer antiken Medaille gehaltene des Johannes Kleberger in Wien; Kleberger, der später in Frankreich starb, war kurze Zeit Pirckheimers Schwiegersohn. —

Als Dürers Vermächtnis werden die beiden Hochtafeln mit den Gottesstreitern Johannes Evangelist und Petrus, Paulus und Markus gefeiert, die der Künstler 1526, zwei Jahre vor seinem Tode, der Stadt Nürnberg in Erkenntlichkeit für manches bewiesene Entgegenkommen schenkte und zu denen man jetzt in München wallfahrtet: dem Inhalt nach, wie aus den noch in Nürnberg verbliebenen Unterschriften hervorgeht, eine Mahnung, in aufge-

regter Zeit Besonnenheit, Klarheit und Ehrlichkeit zu verteidigen. Künstlerisch ein Versuch Dürers, sich mit dem Geist der Stanzen Raffael Santis auseinanderzusetzen. In der Bedeutung der durchgebildeten Köpfe und im starken Rhythmus des Gewandfalls von höchstem Arbeitswert; farbig eine an sich nicht rein erfreuliche Zwischenstufe zwischen der gegliederten und beaufsichtigten Einzelfarbe des fünfzehnten Jahrhunderts und der einheitlichen Tonigkeit der neuen Zeit.

Alle zehn Jahre bringen die Zeitströmungen eine neue Dürer-Auswahl zwar nicht der Sammler, bei denen die Begriffe des Arbeitswertes und der Erlangbarkeit eine Rolle spielen, wohl aber der künstlerisch gerichteten Zuschauer. Den augenblicklichen Zustand hoffe ich ohne allzu schweren Irrtum so angeben zu können, daß die unruhig und glücklich fragende, dabei mit tausend Bedenken ringende, zugleich energische und zitternde Art des Meisters vor allem geliebt wird in seinen Zeichnungen, unter denen wiederum die farbigen Landschaften der Heimat und der ersten Alpenfahrten, dann auch die großzügigen Bildnisblätter der Antwerpener Zeit die stärksten Beglückungen ausstrahlen. Dann folgen einige Gemälde, von denen als Beispiele das frühe, fast einen jungen Schiller gebende Selbstporträt der Sammlung Leopold Goldschmidt in Paris und das bereits genannte in der gehäuften Ausdrucksfülle und dem gedrängten malerischen Vortrag so fesselnde Bild des jungen Christus unter den Schriftgelehrten in Rom herausgegriffen seien. Gar keine Liebe regt sich für das figurenreiche Wiener Allerheiligenbild, obgleich sich diese gut erhaltene Tafel genau ebenso zur raffaelischen „Disputa" der Stanzen verhält wie die Holbeinsche Madonna des Bürgermeisters Meyer zu Raffaels Madonna di San Sisto. Von den Holzschnitten erfüllt die „Offenbarung Johannes" — die Flammenblumenaugen Gottvaters, der das Buch auffressende Evangelist — manche der kühnsten Wünsche heutiger Jugend, und unter den Kupferstichen werden einige faustisch mit den Geheimnissen der Sinnlichkeit spielende Blätter der Frühzeit — die drei Hexen, der „Traum des Doktors", der Entführungsvorgang des „Meerwunders" — und ein paar auf Rembrandt vorausdeutende Radierversuche — der heilige Hieronymus mit dem Weidenbaum, und das seltsame mit Entwürfen gefüllte Blatt, das man „Michelangelo im Kreise seiner Erfindungen" zu nennen versucht wäre, — vor der gewichtvollen Schar der anderen Blätter auffallend bevorzugt.

Das erste der beiden hier gezeigten Dürer-Bilder ist für Kurfürst Friedrich den Weisen von Sachsen, also für und wohl teilweise in Wittenberg in den Jahren 1495—1500 gemalt worden. Es ist eines der in dieser Zeit nicht ganz seltenen, aber doch die Ausnahme bildenden, in Temperafarben auf Leinwand ausgeführten Werke, die fast sämtlich bei großer Feinheit der Anlage einen nicht ganz einwandfreien Erhaltungszustand und irgendwelche rätselvolle Beziehungen aufweisen. Es gibt solche Bilder von Mantegna und von einigen niederländischen Meistern. Dürer selbst malte in der gleichen Technik ein grimmig blickendes muskelstarkes Bildnis Friedrichs des Weisen, das sich jetzt im Berliner Museum befindet. Unser Bild, das möglicherweise auf ein verlorengegangenes frühes Werk Giovanni Bellinis zurückgeht, steht im ganzen Schaffen des Meisters voran durch die fast fanatische Kraft, mit der hier nach der Erfassung plastischer Werte gestrebt wird. Wenn auch die Seitenpfeiler des Mittelstücks spätere Zutat sein mögen, so wirkt die Energie, mit der die hinter der Fensternische stehende Maria rückwärts in den gewaltig vertieften Raum entwickelt ist, in einem deutschen Bilde vom Ende des fünfzehnten Jahrhunderts ganz erstaunlich. Die geradlinigen schönen hartgeschnittenen Züge der Madonna, ihre reich durchgezeichneten Hände bohren sich in das Auge des Beschauers ein. Das Christkind ist mit kälterer Sorgfalt, wie nach einer Kindesleiche, durchgebildet. Alle Nebengestalten sind mit Absicht klein gehalten, um die Hauptfigur denkmalhaft wuchtig herauszuheben: der grüngekleidete Engelsknabe, der mit dem Wedel dem göttlichen Kinde die Fliegen abwehrt, die den Fliesenboden reinfegenden und auf ihm wie verschwindenden Engel, die stark bewegten Krönungsengel in der Luft, der sehr ferne hobelnde Joseph. Urdeutsch — und das ist wohl Dürers größter Gegensatz zu Pacher — ist das Straßenbild mit dem Karren rechts durch das Fenster gesehen, gewiß eine Aufnahme aus der Nürnberger Gegend. Gebetbuch, Pult und Birne, die im Vordergrunde mit starker Hervorhebung ihrer Greifbarkeit vor uns ausgebreitet sind, waren ja beliebte Paradestücke für die italienische wie für die nordische Zeichenkunst dieser Tage. — Daß die an reinem Können dem Mittelbild noch überlegenen Flügel später entstanden sind als das Hauptstück, wird wohl allgemein angenommen; der Zwischenraum, in welchem das Bild fertig wurde, braucht aber wohl nicht nach langen Jahren ausgemessen zu werden. Der blaugekleidete heilige Antonius, der von dem

vorgeschobenen schweren Buch und den vorgestreckten nervös tastenden Gelehrtenhänden in den Raum zurückwächst, erscheint schön und glanzvoll belichtet, ganz dem Glück eines Gedankens hingegeben, so daß der Engels- und Teufelsstreit ihm zu Häupten ihn wenig mehr beschäftigen kann. Der heilige Sebastian, in den etwas überglatten Zügen und den Ringellocken wohl gleich dem Antonius ein Porträt — man möchte an einen sächsischen Hofmann denken —, zeigt, vom roten Mantel nur gehoben, nicht verhüllt, einen der reichst durchgeführten und zugleich im Gegensatz zum starren Kindesleib des Mittelbildes schimmernd lebensvollsten nackten Körper der ganzen nordischen Kunst. Auch über ihm füllen Engel den Raum — wie dies ja Baldung Grien in dem Freiburger Altarbild nachmachte — sie halten Pfeile und Krone als Zeichen der Marter und des Triumphes in der Luft. Blumenglas und angeschnittener Apfel setzen auf der — ursprünglich für alle Teile gemeinsamen — Brüstung die Zierwerke des Mittelbildes fort: beide waren ja, jenes in der Van-Eyck-Schule, dieser bei Mantegna, beliebte Übungsstücke der Malerkunst.

Wenn der Dresdener Altar uns nach anfänglichem Widerstreben durch den Opfermut bezwingt, mit dem Dürer darauf bestand, das, was die Italiener leisteten, sich auf eigenem Wege zu erobern, so gehört das gegen den Schluß des zweiten Venediger Aufenthalts entstandene Bildnis eines fast jünglinghaften blonden hochstirnigen Mädchens wohl zu den Werken, die durch ihre Leichtigkeit und Freiheit schon beim ersten Anblick überzeugen. Manche finden es wegen seiner weitmaschigen Modellierung undürerisch und ziehen ihm ein nur wenig früher gemaltes, ebenfalls in Berlin befindliches Brustbild einer Brünette, deren aufs Mieder gestickte Anfangsbuchstaben A. D. bestimmt nicht „Agnes Dürer" bedeuten, des einheitlich durchgeführten Helldunkels wegen vor. Mehr als Jugend und gesunde Schönheit, die ihrer selbst sich freuen, bietet unser Bild freilich nicht. Die großoffenen, weißbelichteten Rehaugen, der sehr weiche, sehr liebefähige Mund, die blonde, von der südlichen Sonne gebräunte Gesichtsfarbe und das braune, gelbbelichtete, gewiß nicht künstlich gebleichte Haar lassen kaum an eine Italienerin, viel eher an eine Schweizerin oder gar eine Landsmännin Dürers denken, die an der Handelspforte des Orients unter den Künstlern und Kunstfreunden ihr Glück suchte. Schwerlich war es eine ehrbare Bürgersfrau oder Patriziertochter: die würde sich kaum in dem keck aufgesetzten männlichen Barett, dessen zartes

Karminrosa so glücklich zu dem von grünem Samt eingefaßten, einen Ton dunkleren Rot des Mieders hinüberführt, haben malen lassen! Solche jünglingshaften Kopfbedeckungen bei Frauen kommen in dieser Zeit wenig genug vor: sie finden sich beispielsweise bei einem jungen Mädchen, dem ein Freund die Karte zum Ausspielen zeigt, auf dem Kartenspielerbild des Lukas van Leiden in englischem Privatbesitz, und vor allem auf dem vielleicht schönsten Raffael, dem gerade wegen dieser Tracht lange für ein Selbstbildnis des großen Meisters gehaltenen Bilde der Fornarina im Besitze des Fürsten Czartoryski. Da nun die Fornarina, die Bäckerstochter, als die dem Künstler selbst bei der Arbeit unentbehrlich gewordene Geliebte Raffaels unsterblich geworden ist, so mag, wem Dürers Gestalt hierdurch nicht allzusehr gemindert wird, in dieser Erscheinung voll blonder Jugend und Gewährung ein Teilchen der Sonne erblicken, von der der Meister, in dessen Briefen an Pirckheimer ja von mancher „Buhlschaft" die Rede ist, im Vorgefühl des Abschieds ausruft, es werde ihm in der grauen Heimat nach ihr frieren.

Nachzulesen: Moritz Thausing, Dürer, 2 Bde. Leipzig 1884. — Ludwig Justi, Dürers Dresdener Altar. Leipzig 1904. — Heinrich Wölfflin, die Kunst Albrecht Dürers. München 1905. — Werner Weisbach, Der junge Dürer. Leipzig 1906. — Ernst Heidrich, Dürers schriftlicher Nachlaß. Berlin o. J. — Emil Waldmann, Dürer. Leipzig 1916. — Max J. Friedländer, Albrecht Dürer. Leipzig 1921.

VIII und IX

Matthias Grünewald

Die Dankfeier der Engel und Maria mit dem Kinde, vom Isenheimer Altar im Kolmarer Museum

Es ist ein seltsamer und schwer erklärlicher Fall, daß ein Künstler, der als Meister und technischer Beherrscher der Farbe, als Künder allerletzter Kühnheiten des Empfindungsausdrucks alle Zeitgenossen hinter sich läßt, der an seelischer Eindringlichkeit erst mehr als hundert Jahre nach seinem Tode von einem Rembrandt erreicht werden konnte, ein Maler, dessen tiefe und nie ge-

mein werdende Süße der Farbengebung nur bei dem zum Spanier gewordenen Griechen Domenico Theotokopuli ihresgleichen findet, daß Matthias Grünewald sein Leben fast unbeachtet dahinbrachte und erst in der zweiten Hälfte des siebzehnten Jahrhunderts ein dürftiges Denkmal in des schreiblustigen Malers Joachim van Sandrart dickem Lehrbuche, der „Teutschen Akademie" erhielt. Als eine fast unfaßbare Erscheinung muß er auf seine Zeitgenossen gewirkt haben, und wenn wir die Spuren seiner Anregungen vielleicht bei Künstlern wie Cranach, Baldung Grien, Altdorfer, auch beim jüngeren Holbein feststellen vermögen, so haben alle Untersuchungen über die Wurzeln seiner Kunst bisher nur recht unbefriedigende Resultate ergeben. Man hat Holbein den Vater zum Lehrer Grünewalds machen wollen, aber selbst das ausdrucksstärkste Werk des Augsburger Meisters bleibt der souveränen Wildheit Grünewalds gegenüber fremd und kalt. Einige Anregungen mag er von Stichen und vielleicht von Gemälden des schon 1491 verstorbenen Kolmarer Meisters Martin Schongauer erhalten haben, der seinerseits wieder das Stärkste, was die niederländische Kunst an Erregungsdarstellung hervorgebracht hatte, in die deutsche Malerei hinüberführte. Im wählerischen Farbensinn und in der spielerisch bewegten Gebärde berührt sich Grünewald mit dem Kölner Bartholomäus-Meister; manches in der aufgelockerten Art der Zeichnung und vor allem in der Gewandbehandlung erinnert an die Leidener Schule und an deren Hauptmeister Cornelis Engelbrechtsen und Lukas van Leiden. Obgleich ihn Sandrart auf Grund eines allerdings heute verlorengegangenen Werkes den „hochgestiegenen deutschen Correggio" nennt und obgleich der Auftraggeber seines höchsten Meisterstücks, Guido Gersi, ein Italiener war, ist er aller italienischen Formensprache und Anordnungsart ferner als Dürer, als die beiden Holbein und selbst als Cranach.

Nach dem Wenigen, was neuzeitlicher Fleiß den Urkunden und den alten Werken abzufragen vermochte, wurde Grünewald als ein naher Zeitgenosse Luthers nach 1480 geboren. Im ersten Jahre des neuen Jahrhunderts soll er als Gehilfe des älteren Holbein in Frankfurt gelebt haben; etwa 1503 war er in Aschaffenburg, das auch meist als die Heimat des Künstlers angenommen wird, tätig. 1505 bis 1507 arbeitete er in Basel, und von 1508 ab schuf er in Isenheim, nahe Gebweiler und Kolmar, an seinem Hauptwerk. 1514 wird er in Seligenstadt und in der Hanauer Gegend vermutet. Drei Jahre später

malt er den Altar der „Maria-Schnee-Kapelle" in Aschaffenburg. 1524 steht er in den Diensten des Erzbischofs Albrecht von Mainz, ist im Winter auf 1525 in Halle tätig und stirbt in fast noch jugendlichen Jahren gegen 1530. Sandrart, dessen Buch 1675 erschien, will von einem Enkelschüler Grünewalds gehört haben, „daß er sich meistens zu Maynz aufgehalten und ein eingezogenes melancholisches Leben geführt und übel verheuratet gewesen" sei. Irgendwann scheint er die Wege Dürers gekreuzt zu haben, da Sandrart Grünewalds Bildnis — flaumbärtig mit aufgeworfenen sinnlich-trotzigen Lippen — nach einer verlorengegangenen Dürer-Zeichnung bringt; auch scheinen zwei im Städelschen Institut in Frankfurt bewahrte Tafeln, die grau in grau mit dem vollen Ausdrucksfanatismus des reifen Grünewald die Heiligen Cyriacus und Laurentius darstellen, einst als Außenflügel zu Dürers verbranntem Hauptwerk, der Himmelfahrt Mariä, die er 1509 für Jakob Heller nach Frankfurt lieferte, gehört zu haben.

Während diese beiden Heiligenfiguren schon fast ganz die Formensprache des Isenheimer Altars reden, mag ein in einem spinnennetzartigen Zirkel angeordnetes, in den Umrissen noch hartes Bild der Verspottung Christi in München, eine etwas brutale Kreuzigung in Basel die Jugendversuche des Künstlers vertreten. Nach dem Hauptwerk entstand die leider am Kopf entstellte Madonna, die mit dem in Freiburg bewahrten Bilde der wunderbaren Gründung der römischen Basilika Maria Maggiore zu dem Altar der Maria-Schnee-Kapelle in Aschaffenburg gehört haben dürfte und jetzt in Stuppach bei Mergentheim zu sehen ist, die in Aschaffenburg verbliebene Altarstaffel mit der Beweinung Christi, die von dem französierten Belgier J. K. Huysmans begeistert besungenen, früher als Vorder- und Rückseite derselben Tafel zusammengehörenden Bilder der Kreuzigung und Kreuztragung im Karlsruher Museum und das in der Handlung gleichgültige, im malerischen Vortrag die äußerste Pracht darbietende Großbild der Begegnung der Heiligen Mauritius und Erasmus in München. Ein paar Zeichnungen, darunter das gespenstische Blatt eines dreifachen Gesichts, in Berlin, Dresden und im Louvre, ein Stich des späten sechzehnten Jahrhunderts nach einer offenbar verlorengegangenen vierten Kreuzigung, das ist so ungefähr alles, was neben den genannten Werken und außer dem Isenheimer Altar uns von dem Wirken dieser Glutseele übrig geblieben ist und was in der Tat neben dem fast unüber-

sehbaren Reichtum des Dürer-Werks oder, um den Meister des veredelten Fleißes zu nennen, des Menzel-Speichers eine Gabe bedeutet, karg wie die sibyllinischen Bücher.

Das Hauptwerk, das, wie gesagt, von dem italienischen Abt des später eingegangenen Antoniterordens in Isenheim bestellt wurde, mußte auf Grund des Versailler Friedensvertrags — der uns ja auch die Flügel des Genter Altars der Brüder van Eyck, des Löwener Altars von Dirk Bouts und das Danziger Jüngste Gericht Hans Memlings entriß — von der Münchener Pinakothek, die dem Werk während des Krieges eine Heimstätte bereitet hatte, dem Museum der Stadt Kolmar im Elsaß zurückgegeben werden. Vorher freilich haben die deutsche Wissenschaft und der Unternehmungsgeist deutscher Verleger das ihrige getan, um das Werk in Nachbildungen zu verbreiten, so daß es jetzt vielleicht das populärste und meistbesprochene deutsche Kunstwerk ist. Es ist ein Zeichen für die Lebenskraft der Schöpfung, daß der Augenblick des Banalwerdens noch immer nicht eingetreten scheint. Der sehr stattliche, durchweg auf zwei Drittel lebensgroße Figuren angelegte Altar, auf dessen bildhauerische und baumeisterliche Gestaltung Grünewald vermutlich keinen Einfluß hatte, ist heute nicht mehr in seiner ursprünglichen Form erhalten. Hauptstücke der Skulptur des Werkes sind der mächtig thronende heilige Antonius zwischen den Kirchenvätern Augustinus und Hieronymus, sowie die Halbfigurenreihe Christi und der Apostel. Die kirchlich-künstlerische Anordnung der neun Gemälde Grünewalds wird so angenommen, daß bei gänzlicher Schließung des Altarschreins links die Begegnung der Heiligen Antonius und Paulus, rechts die Versuchung des heiligen Antonius sichtbar war. Bei halber Öffnung des Altars sah man links die Verkündigung an Maria, rechts die Auferstehung Christi, als Mittelstück die in unserem Buche abgebildeten Teile: die Engelfeier und das Mutterglück Mariä — eine viersätzige Symphonie leuchtendster Pracht und Freude! Erschloß der Altar sich ganz, so erblickte man in der Mitte die Schauernacht der Kreuzigung, von den beiden stehenden Gestalten der Heiligen Antonius und Sebastian eingeschlossen; zu Füßen des Hauptstücks die flache Staffel der Grablegung. Als Zeitfolge der Entstehung — für die man also die Jahre 1508—1514, sechzehn Jahre nach der Entdeckung Amerikas, drei Jahre vor dem Anschlag der Lutherschen Thesen, sich vergegenwärtige, — wird gedacht, daß der Meister mit der

Kreuzigung begonnen habe, hierauf die Verkündigung, die Auferstehung, dann unsere beiden Bilder des Mariendienstes, die beiden einzelnen männlichen Heiligen, endlich die Antoniuslegende gemalt habe, um mit dem Klagelied der Staffel zu schließen.

Kennzeichen der Kunst Grünewalds ist die Rücksichtslosigkeit, mit der er jede andere Erwägung der Stärke des Ausdrucks unterordnet. In der Kreuzigung in weiter Wüstenei vor schwerstem Gewitterhimmel ein krummnasiger bärtiger Mann mit mächtigem Brustkorb, dessen Finger nach allen Richtungen gekrampft sind und unter dessen Last die Kreuzbalken sich biegen. Ein Johannes, den der wehe, wie ein Torbogen weit gewölbte Mund beherrscht, hält eine Maria, die nichts ist als Vergehen und Ohnmacht. Die Magdalenerin, unwahrscheinlich klein, eine einzige Arabeske verzweifelter Selbstanklage. Der Täufer aber, der zur Seite steht, dient nur seinem zeigenden Finger und stellt mit schmerzlicher Wollust fest, daß der Mann am Kreuze wachsen, ihm selbst aber Abbruch geschehen müsse. Um bei den düsteren Bildern zu bleiben, sei der aufgetriebenen Wundbeulen an den durchbohrten Füßen des Christus der Grablegung gedacht, wo auch die drei Leidtragenden — besonders schön die fast verhüllte Mutter! — jeder ein Fanal und eine Flagge der Verzweiflung sind. Als allerstärkstes Gegenbild in der Stimmung die Auferstehung. Christus, in den runden gelben Lichtkegel gestellt, der ihn fast auflöst, hält in feierlich ernstem Triumph die Hände mit den Wundmalen empor, er wirbelt, indem er sich vom Irdischen löst, das Leichentuch mit in die Höhe. In der Haltung der überraschten Wächter ist bei großer Heftigkeit der Bewegung alles Burleske vermieden. Es muß mit aller Deutlichkeit gesagt werden, daß Rembrandt — über dessen im ganzen überragende Größe man hier kein Bekenntnis von mir verlangen wird, — eigentlich fast jedesmal gescheitert und ins leer Pathetische oder unfreiwillig Komische geraten ist, wenn er sich an dem Auferstehungsvorgang versuchte. In der Verkündigung wird die bürgerlich-ängstliche Kleinheit Marias vor dem mit allen Prächten himmlischen Zeremoniells hereinschwebenden Engel besonders deutlich; ein Meisterwerk ist die vertiefte spätgotische Kreuzgangarchitektur des auf die Abstufung dreier verschiedener grüner Töne gestellten Bildes. — Das hier gezeigte Doppelbild wird jetzt als eine Feier gedeutet, die die Engel veranstalten, weil Maria durch die Geburt Christi auch die gefallenen früheren

Genossen der Engel und die sündige Menschheit erlöste; Maria steht selber lichtumflossen noch in dem in luftiges Blumenwerk aufgelösten Tempel des Konzerts, weil sie als Jüdin noch dem alten Bunde angehört. Der Tempelvorhang aber trennt die irdische Erscheinung der Jungfrau von dem jenseitigen Freudenfest. In dem verschlossenen Garten, dem Rosenhag, sitzt sie, versenkt in den Anblick des unter ihren Händen immer größer und gewichtiger werdenden Kindes. Dessen Erniedrigung durch die Menschwerdung wird durch Bettstatt, Napf und Badezuber auch in die heitere Festregion übergreifend ausgedrückt. Im Hintergrunde geschieht die Verkündigung an die Hirten, und ein Heer von Engeln fliegt insektengleich durch schwere Gewitterwolken hin zu dem in gelbe Sonnenstrahlen aufgelösten Gottvater empor. Das Vogelgefieder einiger der Musikengel, die überlustige Buntheit des Tempelbaus verlassen die Grenzen eines reinen Geschmacks, ohne dafür Ersatz zu bieten; desto stärker wirkt der Dreiklang: Goldgelb, Türkisblau, Purpurrot in der rechten Bildhälfte, deren Hauptgruppe mit sehr großer Selbständigkeit der für Kolmar gemalten und dort noch bewahrten Rosenhagmadonna Martin Schongauers nachgedichtet ist. Das Aufgehen der Engel in die Atmosphäre kehrt auffallend ähnlich auf Lukas van Leidens mindestens zwölf Jahre später entstandenem Leidener Jüngsten Gericht wieder.

Von den Antoniusbildern bietet die Zusammenkunft der heiligen Männer die äußerste Beredsamkeit der ausladend bewegten hageren Hände; der langbärtige Ordensheilige wird als Bildnis des Stifters Gersi gedeutet. Eine Dattelpalme der Waldhöhle stammt vielleicht von der portugiesischen Vegetation, die Jan van Eyck für den Genter Altar mitbrachte. Die Versuchungs-, eher Peinigungsszene des Heiligen erscheint leicht angeregt von einem rasch verbreiteten Kupferstich Schongauers; zumal in den Hintergrundfiguren möchte man den Einfluß des großen holländischen Spukmalers Hieronymus Bosch vermuten. Es wird da dem alten Manne, dessen Hütte in Rauch aufgeht, von allerhand Teufeln, die mit Vogel-, Hunds- und Nilpferdköpfen begabt sind, oder auch einer mit großen Augen versehenen Strahlenblume gleichen, recht übel mitgespielt; im Vordergrunde räkelt sich eine halb menschliche, halb froschartige Gestalt, die mit ekelhaften Geschwüren bedeckt ist.

In den beiden auf Sockeln stehenden Gestalten männlicher Heiliger erweist sich der Künstler der Renaissance gegenüber als eigenwillig, indem er ihr

Laubornament in ganz lockeres, naturalistisch gegebenes Rankengeflecht auflöst. Zu dem hier etwas behäbig aufgefaßten Antonius schaut der Teufel durch das zerbrochene Butzenscheibenfenster herein. Sebastian, im Gegensatz zu italienischer Auffassung halb bekleidet und männlich reif, wird als Selbstbildnis des Künstlers gedeutet; ein richtiger Frankenkopf mit dunklem Kraushaar, starker, leicht gebogener Nase und gewölbten tief eingelagerten Augen.

Bei aller willigen Versenkung in den blühenden Erfindungsreichtum des Isenheimer Altars wird man nicht vergessen dürfen, daß Grünewald die menschliche Form häufig um des Ausdrucks willen zum reinen Schriftbild, zur Hieroglyphe erniedrigt: wie knochenlos und häßlich sind beispielsweise die Hände der Maria! Auch ist die Farbe bei aller Glut und aller unvergleichlichen technischen Meisterschaft des Auftrags vielfach noch uneinheitlich, bunt, in diesem Sinne also noch gotisch zurückgeblieben.

Den Namen des größten deutschen Künstlers wird man bei gerechter Abwägung Albrecht Dürer nicht nehmen dürfen, um die Krone auf Grünewalds Haupt zu setzen. Den Rang des größten bestehenden Kunstwerks der deutschen Malerei aber wird man in freudiger Bejahung dem Isenheimer Altar zusprechen können.

Col — mar! In der Sprache Guido Gersis bedeuten diese Laute: mit dem Meere! Mit der feindlichen Meerflut, der Fortuna, wie Dürer gesagt haben würde, bist du und dein höchster Schatz unserm Sehnen entrissen. Wir warten in Geduld des Tages, der einst „mit dem Meere", mit neuer, glücklicher Strömung, dich und dein Heiligtum zu uns zurückbringen wird.

Nachzulesen: Heinrich Alfred Schmid, Matthias Grünewald. Straßburg 1911.

X

Lukas Cranach

Der Sippenaltar von 1509, im Frankfurter Städelschen Institut

Die hohe Glut der Grünewaldschen Kunst ist zur behaglichen Nährflamme geworden in der Malerei des Lukas Müller (nach andern Sunder) aus Kronach, eines Franken, der, 1504 vom Kurfürsten Friedrich

dem Weisen nach Wittenberg berufen, der Vater der sächsischen Malerei und der treue Bildnismaler Luthers und Melanchthons wurde. Charakter und Lebensumstände sind denen des großen Meisters von Aschaffenburg so unähnlich wie möglich; Lukas heiratete eine Patriziertochter, besaß außer einer nur allzu gut gehenden Malerwerkstatt eine Apotheke, war zweimal Bürgermeister von Wittenberg, war der vertraute Hausfreund der Reformatoren und seiner Fürsten, deren einem er noch im hohen Alter in die Gefangenschaft folgte, und starb, beinahe in den Lebensjahren Goethes und Bismarcks, am 16. Oktober 1553 in Weimar.

Da fast alle deutschen und viele ausländischen Sammlungen Bilder der Cranachschen Hand oder Werkstatt besitzen, so ist eine ungefähre Erinnerung seiner Art sehr verbreitet. Man denkt an einen sehr kräftigen, lockig gekräuselten Umriß, an ein stets wiederkehrendes ins Braune spielendes Gewandrot, an milchig rötliche, leicht bläulich durchschienene, glattglänzende Hautfarbe, an merkwürdig helle Sandhügel, auf denen krausverästelte Tannen wachsen. In dieser Vortragsweise, die mehr sorgfältig ausgefüllte Zeichnung als Malerei ist, erleben wir den Heiland, der wohlfrisiert, mit berechnend abgewogener Gebärde die Kinder segnet, wir erleben aber auch die schlimm streitende Faunsfamilie. Wir sehen Luther und die sächsischen Kurfürsten, aber auch die böse Frau Venus, hochbeinig, blond, mit seltsam kleinen Brüsten und gedrechselt ausgeschwungenen Hüften, wie sie den feisten Knaben Amor, den Bienendieb, am Ohr zieht. Spiegel und abgekürzte Chronik des Zeitalters zeigt Cranach uns den Sterbenden, um dessen Seele sich Himmel und Hölle zanken, aber auch den Jungbrunnen, in den die Weiblein halb verwelkt hineinsteigen, um auf der andern Seite, beinahe zu rosigen Kindern verjüngt, von galanten Rittern in Empfang genommen zu werden.

Drei Viertel des Cranach-Werks — es sind außer den Bildern noch Zeichnungen zum Gebetbuch Kaiser Maximilians und zahlreiche von ihm, besonders auch für Lutherschriften, entworfene Holzschnitte zu vermelden — sind mehr geeignet, uns über eine sehr bunte und spannungsreiche Zeit als über eine suchende Malerseele zu unterrichten. Und dennoch gibt es aus den ersten anderthalb Jahrzehnten des sechzehnten Jahrhunderts eine Reihe von Cranachbildern — Werke des Dreißigers und beginnenden Vierzigers also —, in denen er dem farbigen Erregungsausdruck Grünewalds nahekommt und bei etwas

kräftigerem Linienbau die Geheimnisse des deutschen Tannenwaldes ebenso beredt verkündet wie sein künstlerisch reiner gebliebener Zeitgenosse Albrecht Altdorfer, der in Regensburg mit gleichem Eifer wie Cranach sich für Luthers Sache einsetzte. Es sei hier nur erinnert an jene 1503 entstandene Kreuzigung in München, wo den denkmalhaft hochgereckten Gestalten des Johannes und der Maria, der edelstrengen Magerkeit des von schwarzen Todeswolken umschatteten Christus die unsägliche Gemeinheit des wie geschlachtet Vieh am Kreuz hängenden Schächerleibes mit tiefster dramatischer Wirkung gegenübergestellt ist. Auch sei jenes aus Augsburg eben dorthin gekommene, farbig brennendste Bild des Meisters genannt, wo Kardinal Albrecht von Brandenburg vor dem Gekreuzigten in öder Landschaft kniet und zwei gewaltige Flammenwellen, das ungeheuerliche Rot des Kardinalsgewandes und das vielleicht noch stärker klingende Gewitterschwarz der Golgathawolken, dem Beschauer entgegenschlagen, oder ein Wort nur gesagt von jener aus italienischem Privatbesitz durch Konrad Fiedler für Deutschland geretteten, jetzt in Berlin bewahrten „Ruhe auf der Flucht nach Ägypten", wo die Engelknaben zwischen Blumen und Felsstücken hingestreut sind wie die Tropfen des Gebirgswasserquells, Engelknaben von einer herbsüßen Umzirktheit der Züge, wie wir sie nur auf italienischem Boden, etwa bei dem um mehrere Menschenalter früheren Umbrer Giovanni Boccatis da Camerino wiederfinden. Endlich sei jener nach Petersburg verschlagenen Venus Erwähnung getan, die in der liebenswürdigen Bescheidenheit des umlockten Gesichts und der zart durchgebildeten Üppigkeit des an Werke des an den Fürstenhöfen umherwandernden Venezianers Jacopo de Barbari erinnernden Körpers so weit absticht von dem verzerrt überschlanken Badestubenfigürchen, das der zum Kunstunternehmer gewordene Meister später aus der Liebesgöttin gemacht hat.

Aus demselben Jahre wie dieses stark antikisch empfundene Venusbild stammt das im Gegensatz zu der weltbekannten späteren, aus einer geflügelten Schlange bestehenden Marke des Künstlers die feierliche Inschrift Lucas Chronus Faciebat Anno 1509 tragende mittelgroße (1,20 zu 0,99 resp. 0,435 m) Altarwerk, das wir hier als Probe Cranachscher Kunst darbieten. Durchaus noch in katholischem Geiste aufgefaßt, ist es ein sogenanntes Sippenbild, das heißt, es stellt die heilige Jungfrau mit ihrem Kinde, die heilige Anna nebst ihren drei Gatten sowie die beiden anderen Marien, Kleophas und

Salome, mit ihren Männern und Kindern in zwanglosem Beisammensein dar. Zufällig hat genau im gleichen Jahre einer der größten niederländischen Meister, der Antwerpener Quinten Massys, denselben Gegenstand in einem großen hellen und prächtigen, jetzt im Antwerpener Museum bewahrten Altarbilde dargestellt. Es ist im Sinne der Gewohnheiten des ausgehenden Mittelalters keine irgendwie fremdartige Erscheinung, wenn, wie es hier geschehen ist, eine Reihe der auftretenden heiligen Personen die Züge der vornehmen Besteller des Werkes und anderer mit diesen in Beziehung stehender geschichtlicher Persönlichkeiten tragen. Hier freilich häufen sich die bildnismäßigen Anspielungen. Sicher ist der edle haltungsvolle Alphäus, auf dem linken Flügel, Kurfürst Friedrich der Weise, der etwas mürrisch abseits sitzende Zebedäus des rechten Stückes der soeben verwitwete Johann der Beständige. In den Mittelfiguren auf der Empore hat man den Kaiser Maximilian, in dem bedächtigen Nachbar zur Rechten dessen geheimen Rat Sixtus Oelhafen, in dem schwerblütigen vollbärtigen Manne zur Linken den Maler selbst zu erkennen geglaubt. Ja, sogar auf den hier nicht abgebildeten Außenseiten der Flügel hat der verdienstvolle Erwerber des nach langem Aufenthalt in Südspanien in eine Pariser Sammlung gekommenen Werkes, Georg Swarzenski, in dem halbbedeckten Kopf der heiligen Anna das nach der Totenmaske gemalte Bild der im Wochenbett gestorbenen Gattin Johanns des Beständigen, Sophie von Mecklenburg, entdecken wollen, und den etwas feisten, im Vordergrund spielenden größten der Knaben nennt er den jungen Prinzen Johann Georg, um den seine Mutter das Leben lassen mußte.

Wichtiger als alle diese reichen persönlichen Beziehungen, die es in der Tat wahrscheinlich machen, daß wir es hier mit dem — dann allerdings der noch in Torgau bewahrten Altarstaffel der Vierzehn Nothelfer in vierjähriger Verspätung nachgefolgten — Hauptstück des lange verschollenen Fürstenaltars der Marienkirche Torgaus zu tun haben, sind für uns die rein künstlerischen Eigenschaften des Werkes. Es gibt gewiß nicht viele deutsche und wohl überhaupt nicht viele nordische Altarstücke aus den ersten Jahren des sechzehnten Jahrhunderts, die mit so starkem Reichtum so viel liebenswürdige Klarheit vereinigen. Die perspektivische Abstufung der Pläne ist in geradezu vorbildlicher Weise ausgenutzt. Gewiß erinnert das Motiv des von der heiligen Anna zu Maria hinübergreifenden Jesuskindes an Raffaels Florentiner Madonnen

und an Entwürfe der Leonardo-Schule, Dinge, die Cranach, der im Oktober 1508 in Antwerpen war, von dem dort den Ton angebenden Südbelgier Jan Gossaert van Mabuse, dem Schüler der Lombarden, der gerade die „neue klassische Manier" von der Reise heimgebracht hatte, wird abgesehen haben. Aber Maria ist in ihrer verhaltenen Bedächtigkeit eine echte deutsche Frau. Hinter ihrer schweren Gebärde steckt mehr als hinter den glänzendsten Marien Holbeins des Jüngeren. Auch die südlich kühle Hallenarchitektur, die mit der gesprächig Einzelheiten gebenden Fichtelgebirgslandschaft der Ausblicke einen wirkungsvollen Gegensatz bildet, hat man auf Mabuses Konto schreiben wollen: wie überlegen aber ist hier der Deutsche mit seiner starken, fast in modernem Sinne bühnenmäßigen Gliederung gegenüber der ohne rechten Zweck in Zierformen schwelgenden Art des Wallonen, die gerade auf einem figurenarmen Werke wie dem sogenannten Prager Dombild, deutlich in Erscheinung tritt. Die Einzelteile des sächsischen Wappens, die von den Putten am Fries der Empore gehalten werden, kommen inmitten der allgemeinen Einfachheit zu besonders günstiger Geltung. Auch farbig ist das Werk, das auf Rot, Blau und verschiedene klug gesteigerte gelbe Töne vor kühlem Grau der Wände gestellt ist, von geschmackvollem Reichtum, besonders in den sorgfältig durchgebildeten Brokaten der Fürstengewänder. Alles in allem: keine Schöpfung hinreißender Leidenschaft, aber eine Leistung gesammelten, innigen und hingebenden Könnens.

Nachzulesen: Franz Rieffel, in Zeitschrift für bildende Kunst. Neue Folge, 17, S. 269 ff. — Georg Swarzenski im Münchener Jahrbuch der bildenden Kunst. 1907, I. S. 49 ff.

XI

Hans Holbein der Jüngere

Bildnis des Kaufmanns Georg Gisze, im Berliner Museum

Das Schaffen des jüngeren Holbein bedeutet in der deutschen Kunst den einen gefährlichen Augenblick fast restlosen Glücks, der den Abstieg schon beinahe in sich schließt. Hier ist die Formenwelt der in Italien wieder erwach-

ten Antike von einem meist ebenbürtigen Temperament aufgesogen worden, so daß sie auch in Darstellungen des Tageslebens reinigend und klärend eine stille Wirksamkeit entfaltet. Gewiß von einem süddeutschen Temperament, das seine Grenzen hatte und dies in zwei ebenso prächtigen wie bürgerlich beschränkten Madonnenbildern deutlich bewies, das aber die Dinge der sichtbaren Welt mit Schärfe und Anschmiegsamkeit zugleich erfaßte und das Geschaute in einer scheinbar jeder Laune des Lebens nachgebenden, tatsächlich aber unsprengbar festen Formhülle einzuschließen vermochte. Holbein der Einzige, wie ihn Stefan George — eine ohne den Zug zum Behäbigen mannigfach verwandte Dichternatur — genannt hat, und in dieser Einzigkeit schon früh von den Zeitgenossen erkannt, von den Holländern des siebzehnten Jahrhunderts geehrt und umworben und erst in neuester Zeit, unter dem Einfluß einer stärker werdenden Abneigung gegen die „Deutsche Renaissance", hier und da angezweifelt. Bevorzugter Darsteller des hervorragendsten Gelehrten der Zeit, malerischer Herold einer kraftvoll sich regenden Stadt, Hofmaler eines in Leiblichkeit wie in brutaler Durchsetzungskraft gewaltigen Königs. Nicht ganz ohne die Züge, die vom schweizerischen Söldnerführer auf manche Hotelkommandanten und Großindustrielle der Schweiz übergegangen sind, weit mehr wohl noch der Vortypus des erfolgreichen Auslandsdeutschen, in London der Schrittmacher eines Anton van Dyck und des Musikers Händel.

Von der außerordentlichen Ernte eines nur 46jährigen Lebens mag ein starkes Drittel heute noch so erhalten sein, daß wir alle Absichten des Meisters und den Grad ihrer Verwirklichung zu erkennen vermögen. Ein weiteres Drittel ist mehr oder minder entstellt oder als Ruine, der räumlich, vielleicht aber nicht geistig stärkste Rest nur in kümmerlichen oder undeutlichen Kopien auf uns gekommen. Das Baseler Museum für die Frühzeit, Windsor und andere englische Sammlungen für die spätere Entwicklung des Meisters ergeben zusammen schon einen recht runden und geschlossenen Eindruck seiner Art, der sich in Darmstadt, Berlin, Dresden, Wien, Karlsruhe, Freiburg, Paris, Boston und Florenz in willkommener Weise ergänzt. Vom kleinen Totentanzbilde im Rahmen eines gedruckten Zierbuchstaben über den Entwurf goldschmiedlichen Becher- und Dolchschmucks zum Bildnis, zur Passionstafel, zum feierlichen Wandgemälde und zur überkühnen Ausmalung einer

farben- und formjubelnden Häuserfassade sind alle Maße und Grade der künstlerischen Betätigung bei ihm vertreten. Vielleicht wird man sagen dürfen, daß, wenn schon einmal zerstört werden mußte, der Zahn der Zeit es noch leidlich gut mit uns gemeint hat, indem er die großen Formate am ärgsten traf. Zumal seine Darstellungen antikischer Vorgänge haben bei aller für einen Deutschen dieser Zeit erstaunlichen Kenntnis römischer Trachten und Gebräuche nicht das Erz in sich, das den Triumphzügen eines Mantegna ihre eindrucksvolle Haltung gibt, und ich fürchte, wenn die klassischen Beispiele der Gerechtigkeit, die der Rat der Stadt Basel von ihm malen ließ, uns erhalten wären, so würde sich vor einigen dieser Bilder dasselbe unangenehme Gefühl einer nicht aufgelösten Rasseverschiedenheit einstellen, das uns vor den an Michelangelo angelehnten Schöpfungen des Holländers Maerten van Heemskerk befällt.

1497 wohl in Augsburg geboren, mußte der jüngere Hans infolge der zerrütteten Wirtschaftsverhältnisse des Vaters mit dem älteren, gleichfalls zur Malerei begabten Bruder Ambrosius — dem die neuere Kritik eine bescheidene Zahl von Werken zuzuweisen beginnt —, schon früh auf die Wanderschaft gehen. Die Wahl fiel auf Basel, wo die Familie aller Wahrscheinlichkeit nach Verwandtschaftsbeziehungen hatte. Hans Herbster aus Straßburg wurde dort sein zweiter Lehrer. Einige zunächst noch das Handwerkliche streifende Arbeiten schafften ihm Ruf. Bereits 1517 wurde er zur Ausmalung der Schauseite und einiger Säle eines Hauses nach Luzern berufen; zahlreiche Anzeichen lassen darauf schließen, daß diese Künstlerfahrt sich bis nach Como und Mailand ausdehnte. Jedenfalls zeigen die erhaltenen Entwürfe für die wenige Jahre später ausgeführten Fassadenmalereien des Baseler „Hauses zum Tanze" den Maler bereits im Besitz der Kenntnis aller Säulenstellungen und der perspektivischen Kunstgriffe, über die norditalienische Baumeister damals verfügten. Zeichnungen für die satirische Schrift „Das Lob der Narrheit", ein Werk des seit 1513 häufig in Basel lebenden Holländers Erasmus von Rotterdam, brachten ihn in Beziehungen zu diesem zugleich unabhängigsten und vorsichtigsten Gelehrten der Zeit, der ihm 1524 eine zweite große Reise ermöglichte, die ihn bis nach Bourges, also in das Herz Frankreichs geführt haben muß. Aber auch den mächtig aufstrebenden Baseler Buchdruckern, wie Froben, Wissenschaftlern wie Bonifazius Amerbach, kraftvollen

Stadtpolitikern, wie Jakob Meyer zum Hasen, für den er 1526 die zuerst in einer um die Mitte des siebzehnten Jahrhunderts in Amsterdam entstandenen, in der Dresdener Galerie gefeierten Kopie weltberühmt gewordene Darmstädter Madonna malte, trat er in dieser Zeit nahe.

Aber trotzdem die Aufträge, die er als Illustrator erhielt, sich bis nach Frankreich, nach Lyon erstreckten, und trotzdem der Baseler Rat ihn für Aufgaben ausgedehntester Art in Anspruch nahm, von denen außer den schon genannten Beispielen antiker Gerechtigkeit auch die Orgeltüren des Baseler Münsters erwähnt seien, trieben ihn, der in jungen Jahren eine schon reifere Witwe geheiratet hatte, wohl Erlebnisdrang zusammen mit den den Künstler ja niemals verlassenden wirtschaftlichen Schwierigkeiten zum drittenmal in die Ferne. Wieder war es Erasmus, der ihm die Wege ebnete. Über Antwerpen zog Meister Hans im Herbst 1526 nach London, wo ihn Thomas More, der Verfasser der ersten Utopie und Staatsmann im Dienste Heinrichs des Achten, gastlich aufnahm. Zwei Jahre später ist der Maler wieder in Basel zurück, vermag nacheinander zwei Häuser zu kaufen, erhält nochmals Aufträge — diesmal zu Darstellungen aus der biblischen Geschichte — für die Wände des Rathauses, wird aber, selber bei aller Kritik gegen kirchliche Mißbräuche innerlich kein Anhänger der Reformation, durch das wüste Treiben der Bilderstürmer nochmals und diesmal endgültig nach England zurückgescheucht. Mit Ausnahme eines nochmaligen kurzen Baseler Aufenthalts, der in das Jahr 1538 fällt, ist er dort bis zu seinem 1543, zur Zeit einer Pestepidemie, erfolgten Tode in London geblieben, zuerst von den deutschen Kaufleuten des dortigen „Stahlhofs" beschäftigt, in den letzten Jahren als anerkannter Hofmaler Heinrichs des Achten.

Es können hier nur im Fluge einige Eigenschaften seiner Werke verzeichnet werden: die so unbefangen gesehenen Landsknechts- und Mönchstypen auf der in der Gestalt Christi schwachen Karlsruher Kreuztragung von 1515, der klare Sinn für Zimmerlicht in dem 1516 gemalten Aushängeschild eines Schulmeisters, die Grünewald-Anklänge in dem angeblich nach einem Ertrunkenen gemalten stark auf die Zeichnung und Aktstudie gestellten Staffelbild des toten Christus in Basel, die bei vielem Wissen doch kaltlassenden Bewegungsstudien auf der ganz wie manche Bilder seines Vaters überdrängt angelegten zweistöckigen Passionsfolge ebendort, die Vergewaltigung der

Vorgänge durch die Architektur auf den landschaftlich stimmungsvoll angelegten, die Geburt Christi und die Anbetung der Könige darstellenden Flügeln des Oberriedt-Altars in Freiburg.

Zwei Meisterwerke der zwanziger Jahre: die Solothurner Madonna von 1522 mit dem vorbildlich einfachen Aufbau der Bühne und der prachtvoll festen Rittergestalt des heiligen Ursus, neben dem Maria und Kind, etwas bäurisch rund, verblassen. Vier Jahre später die Madonna des Darmstädter Schlosses, durchaus reliefmäßig empfunden, in den Stifterfiguren zugleich von höchster malerischer Wärme und Breite, die Hauptgestalt unbelebt, nicht monumental, das Christkind eine mißverstandene Nachbildung oberitalienischer Putti.

Das Modell zur Madonna soll die schöne und leichtsinnige Dorothea Offenburg gewesen sein, die der Künstler in zwei zeichnerisch wie farbig gleich sicheren, leicht an Lorenzo Lotto gemahnenden, in Basel bewahrten Bildern als griechische Hetäre Laïs und als Venus, beide Male aber im Kostüm seiner Tage, gemalt hat.

Was Holbein in seiner reifen Zeit als Monumentalmaler leisten konnte, lehren deutlicher als die in der Gebärde der Hauptpersonen starken, als Massenbewältigung versagenden Entwürfe zu den späteren bilblischen Rathausbildern ein kleineres Werk in Hamptomcourt, wo Christus vor streifigem Morgenhimmel der Magdalena erscheint und beide mit zwar etwas harten, aber doch groß bezeichnenden Handgebärden einander gegenüberstehen, und eine mit gewinnender Leichtigkeit angelegte Berliner Zeichnung des Parnasses, wo Apoll als Jüngling in der Tracht des sechzehnten Jahrhunderts thront. Eine in Chatsworth beim Herzog von Devonshire bewahrte große Zeichnung zu einem untergegangenen Wandgemälde zeigt Heinrich den Achten breitbeinig und furchtbar, dahinter fast als Geist angelehnt dessen verstorbenen Vater, und hat wohl, über das Bildmäßige hinausgehend, etwas denkmalhafte Größe.

Aus den Porträts der späten englischen Zeit wird jeder seine Lieblinge heraussuchen: in Deutschland sind sie durch das bei gemessenster, einfachster Haltung in der fast drohenden Verschlossenheit ungemein vielsagende, auf reiches Braun und Grün gestimmte Dresdener Bild des französischen Gesandten Charles de Solier, Sieur de Morette gut vertreten. Von besonders

gewinnender malerischer Einheitlichkeit ist das Londoner Ganzfigurenbild der Prinzessin Christine von Dänemark.

Das Werk, das wir hier vorführen, stammt vom Anfang der zweiten englischen Zeit, als Holbein sich nach dem Sturze seines Beschützers More auf die Aufträge der deutschen Kaufleute in London angewiesen sah, die, von den Engländern mit neidischen Augen angesehen, im Stahlhof wie in einem verschanzten Lager des Handels wohnten. Der Dargestellte hat Wert darauf gelegt, daß man seinen Wahlspruch: „Kein Genuß ohne Trübnis" (die Wollust dieser Kreatur ist gemenget mit Bitterkeit), seinen Namen „Jerg oder Georg Gisze" auch in lateinischer Ausfertigung „Gysenius", sein Alter — 34 Jahre Anno 1532 — und sogar die Adressen seiner hauptsächlichsten Korrespondenten — Jergen ze Basel, Tomas Bandz, Hans Stolten — aus dem Bilde erfahre. Wir glauben außerdem noch zu wissen, daß er aus Danzig (eine weniger gegründete Meinung spricht für Köln) herkam, eine recht einflußreiche Rolle in seiner Körperschaft spielte und 1562 starb. All das Schreibwerk ist immerhin so angeordnet, daß es den Raum belebt, ohne von der Hauptsache abzulenken. Für die Anlage gab es Vorbilder. Schon der alte Nordflame Petrus Cristus hatte in seinem 1449 gemalten, früher den Stolz der Kölner Sammlung Oppenheim bildenden „Besuch des Brautpaares beim heiligen Eligius" eine Goldschmiedewerkstatt zum Rahmen dreier porträtmäßig gesehener Halbfiguren gemacht; auch richtet der große Antwerpener Zeitgenosse Holbeins, Quinten Massys, den der Baseler nachweislich auf seiner ersten Englandfahrt besuchte, in seinem 1514 datierten Pariser Bild „Der Wechsler und seine Frau" Holzverschläge und Repositorien ganz ähnlich ein, wie wir es hier sehen. Holbein selbst hatte 1528 den deutschen Hofastronomen des Königs, Nikolaus Kratzer, inmitten seiner Instrumente gemalt; ein Jahr nach dem Gisze schwelgt er in dem großen Londoner Doppelbilde der „beiden Gesandten" bis zu einem die Bildeinheit gefährdenden Grade in reichem und seltsamem Beiwerk. Hier bannen Züge, Blick und Gebärden des Mannes, obgleich wir nicht recht glauben, daß er sich unbeobachtet fühlt, nicht genau wissen, ob er sitzt oder steht, und über den Abstand zwischen ihm und der grünen Wand nicht ganz im klaren sind. Das hellrötliche, schwarzschattierte Gesicht, dessen Farbe in tausend Rissen gesprungen, aber unberührt ist, und die gepflegten Hände mit den kurz geschnittenen Nägeln sind ohne Kleinlich-

keit so gut gemalt, wie es nur irgend geschehen kann. Das stumpfgelbe Haar, die Kleidung in köstlichem hellroten Atlas, schwarzem Tuch und Pelz stimmen aufs glücklichste zu dem hauptsächlich schwarzweißrot mit etwas Gelb und Blau gemusterten Teppich, dem schimmernden Venezianer Nelkenglas, dem lichtgrün gestrichenen Holz und den bescheiden getreuen Einzelfarben all der Bücher, Stempel, Schlüssel, Briefwagen, Siegel, Münzen, der großen Knäuelkapsel, der Schere und des Schreibzeugs. All diesen Dingen ist ihr Recht geschehen, ihr Herr aber lebt in und mit ihnen.

Nachzulesen: A. Woltmann, Holbein und seine Zeit. Leipzig 1874. — Paul Ganz, Holbein der Jüngere in den „Klassikern der Kunst." Stuttgart 1912. — Arthur B. Chamberlain, Hans Holbein the Younger. 2 Vol. London 1913.

XII

Hans Baldung, genannt Grien

Die Geburt Christi, im Frankfurter Städelschen Institut

Zum erstenmal in unserer kleinen Galerie ein Werk, das mit vollem Gelingen unter einen alle Einzelfarben beherrschenden Lichteindruck — fast schon im Sinne des ein Jahrhundert später kommenden Rembrandt — gestellt ist! Zugleich aber auch das erstemal, wo sich eine gewisse Vernachlässigung und Leere wichtigster Formen ankündigt: so gerade in der Durchzeichnung des fast weißen, eben als magische Lichtquelle des ganzen Bildes gedachten Christuskindes, in dem obenhin gemalten dienenden Engel und auch in der Hand der im Gesicht von fast atmendem Leben erfüllten jungen Mutter. Man merkt, der hohe, heraldische Schwung der vollen Renaissance ist erreicht, aber auch das Abgleiten zur massenhaften, eilfertigen Bilderherstellerei, zur Fapresto-Weise des Barock bleibt nicht mehr fern.

Hans Baldung, der „Grienhans", wie ihn Dürer auf seiner niederländischen Reise nennt, erscheint uns etwas wie der liebenswürdige Naturbursche unter den alten deutschen Malern, obgleich er fast als Siebziger und als ehr-

samer Straßburger Ratsherr starb. Wie es häufig solcher lauten, lebhaft fröhlichen Menschen Art ist, muß er eine sehr gute natürliche Diplomatie besessen haben. Darstellungen im Sinne der alten Kirche und Verherrlichung der Reformatoren wohnen in seinem Werk friedlich nebeneinander; seine offenbar nach einem künstlerischen Ausweg drängende starke Sinnlichkeit suchte und fand ihn in der beständig wiederholten Schilderung meist junger und hübscher, immer aber nackter Hexen, und es ist zu fürchten, daß er zumal durch die rasch verbreiteten, in der zu Anfang des sechzehnten Jahrhunderts gerade aufkommenden Helldunkel-Manier gehaltenen Holzschnitte solcher Blocksbergdarstellungen dem argen Wahn der Hexenprozesse wirksamen Vorschub geleistet haben wird. Zum Entwerfen eines Wappens für große Herren, eines in ein paar großen Farben- und Formflächen gehaltenen Glasgemäldes ist er immer zu haben. Er erscheint beim ersten Anblick als der berufene Mann, der Dürers Zeichnungskraft und Grünewalds brennende Farbe zu einem höheren geschlossenen Ganzen verschmilzt; wie es aber bei solchen Verquickungen zu gehen pflegt, ist am Ende weder das eine noch das andere Element recht durchgedrungen, und die beim ersten Anblick als „kraftvolle deutsche Venezianer" bejubelten Werke verlieren bei öfterem und schärferem Hinsehen.

In Weyersheim am Turm bei Straßburg um 1480 geboren, also nur wenige Jahre jünger als Dürer und der ältere Holbein, etwa gleichaltrig mit Grünewald, stammt Hans Baldung aus Schwäbisch-Gmünd, aus angesehener, im Elsaß und in Freiburg in Ämtern tätiger Familie. Zwischen 1500 und 1506 wird er in Nürnberg bei Dürer gearbeitet haben, den er vielleicht schon 1494, als Dürer in Straßburg tätig war, kennengelernt hatte. Eine nahe künstlerische und persönliche Berührung mit Grünewald kann eigentlich erst dem recht Erwachsenen zuteil geworden sein, da der große Matthias erst 1508 in die Nähe Straßburgs kommt. In der Hauptstadt des Elsaß erwirbt Hans 1509 das Bürgerrecht, heiratet ein Jahr darauf die Schwester eines Geistlichen, übersiedelt 1511 nach Freiburg, wo er in fünfjähriger Arbeit den Marienkrönungsaltar des Münsters ausführt, kehrt dann nach Straßburg zurück, wo er als bischöflicher Hofmaler hochangesehen 1545 sein Leben beschließt. Auch zum Markgrafen Christoph von Baden hat er in Beziehungen gestanden.

Über die Jugendentwicklung des Meisters sind wir schlecht unterrichtet,

da die ersten sicher datierbaren Werke, ein Sebastians-Altar im Brüsseler Privatbesitz und der mit der eindringlichen Verwendung der scharfgrünen — hier gegen entschiedenes Karminrot gestellten — Farbe den Beinamen „Grien" durchaus rechtfertigende Dreikönigsaltar im Berliner Museum, um 1507 für die Stadtkirche in Halle gemalt worden sind. Vielleicht hat Baldung die jetzt in Florenz befindlichen, mit allerhand jagdmäßigen Hintergrundszutaten geschmückten Kopien von Dürers Adam- und Eva-Bildern ausgeführt. Das Berliner Dreikönigsbild zeigt stark porträtmäßig aufgefaßte Hauptgestalten, die nur noch etwas unverbunden nebeneinanderstehen, und ist in der Färbung glänzender, aber nicht eben feiner als die gleichzeitigen Werke Dürers. In dem Freiburger Hauptbild wirkt die frische Nacktheit des die Mutter krönenden Christus und der bunte, sich noch in dem oberen Schnitzrahmen fortsetzende Engelreigen besonders stark. Die Apostel, die dem Fest beiwohnen, sind großzügig gesehen, erscheinen aber etwas aufmarschierend; aus den zum Teil ein wenig abgeriebenen Flügelbildern sei die gut aufgerollte echt deutsche Mittelgebirgslandschaft des Bildes der Heimsuchung Mariä hervorgehoben. Landschaftlich bedeutsam ist auch eine 1516 gemalte Darstellung des Martertodes der heiligen Dorothea in Prag; hier ist die verschneite Berglehne, in die die sterbende Heilige Blumen hineinzaubert, mit unbefangenem Auge festgehalten. Von anderen Werken der Frühzeit sei eine Beweinung Christi von 1512, in London, eine etwas schwärzlich beschattete Kreuzigung, in Berlin, vom gleichen Jahr, und ein Christus als Schmerzensmann von 1513, in Freiburg, wenigstens genannt.

Unser Bild, um 1520 entstanden, hat Verwandte in einem von diesem Jahre datierten Gemälde gleichen Gegenstandes, das für Kardinal Albrecht von Brandenburg ausgeführt wurde und sich jetzt in der Aschaffenburger Galerie befindet; dort waltet bei etwas kälterer Malweise die Ruinenarchitektur vor, und Ochs und Esel spielen eine noch größere Rolle als auf dem Frankfurter Stück. Schon in einem Teilbild des Freiburger Altars hatte der Künstler den Vorgang in echte Nachtbeleuchtung zu setzen versucht, ein Unternehmen, in dem ihm — wie ein kleines prickelnd reizvolles Bild des entdeckungsgewaltigen Holländers Geertgen tot sint Jans — (früher in der Berliner Sammlung von Kaufmann) beweist, — die niederländische Kunst vorausgegangen ist. Von der verwandten Darstellung auf dem Isenheimer Altar

hat der Künstler, wenn wir den kleinen hier kaum sichtbaren Engelputto auf dem von unten her belichteten Strohdach als Beweis nehmen wollen, vielleicht gelernt, auch wohl bei der linken Vordergrundsfigur an lombardische Grabreliefengel gedacht; er bewährt hinreichende Eigenart in den offenen träumerischen Zügen der jungen Mutter und in der Gebärde Josephs, den der Lichtglanz des göttlichen Kindes blendet. Hauptfehler des Bildes bleibt, daß das Knäblein selbst viel zu sehr weißer Fleck und zu wenig bedeutender Lichtmittelpunkt geworden ist. — Der Maler kam von dem Stoff nicht los, wie das Bruchstück einer sehr groß angelegten Darstellung des gleichen Gegenstandes aus seinen späteren Jahren in der Karlsruher Kunsthalle beweist; von anderen Mariengeschichten, die er malte, seien eine noch recht dürerisch empfundene „Ruhe auf der Flucht nach Ägypten" mit dem moosbehangenen Baum und dem weit sich öffnenden Felsental im Germanischen Museum in Nürnberg und der die Flucht nach Ägypten darstellende Flügel des Freiburger Hauptwerks hervorgehoben, wo die Engel die Dattelpalme herniederbiegen, um dem Kinde etwas Gutes zuzustecken.

Wenn der Künstler auch immer wieder auf „heilige" Themen zurückkommt, — im Dramatischen verdient hier eine straff durchgreifende Berliner Zeichnung des Gekreuzigten von 1520, die leidenschaftliche Beweinung Christi in Innsbruck und das in der Hauptgestalt gemäßigt grünewaldische Bild gleichen Gegenstandes im Berliner Museum, wo Magdalena, eine leuchtend blonde Schönheit, die durchbohrte Heilandshand küßt, eilende Erwähnung — so kann man sich doch des Gefühls nicht erwehren, daß Baldung mit dem Herzen am meisten an Gegenständen gehangen hat, die ihm ermöglichten, weibliche Nacktheit in voller leidenschaftlicher Entfaltung unter irgendeinem — antikischen oder moralisierenden — Vorwand zu zeigen. Schon von 1510 ist eine sehr klassische, sehr mantegnagetränkte Lukretia-Zeichnung in Berlin. Freilich sind Adam und Eva bei ihm (in Budapest) fast lächerlich zur Schau gestellt und können sich weder mit Dürers Stich noch mit seinen Madrider Bildern messen; der Holzschnittzeichner Baldung beschämt hier häufig den Maler, da das auch als Helldunkelschnitt vorhandene Blatt des Sündenfalls von 1511 eine ebenso natürliche wie derbe Erklärung für das Erliegen der Grundsatzfestigkeit Adams darbietet. Zweimal findet sich das Gemälde, auf dem der Tod eine mit all ihren überreifen Reizen uns zugekehrte Frau

küßt, im Baseler Museum; das eine Exemplar trägt das Datum 1517; das gedankliche Motiv lag in der von Epidemien heimgesuchten Zeit und kehrt bei Burgkmair, bei Holbein wieder. Doch schon 1510 ist einer der in den Linien fahnenhaft flatternden mehrfarbigen Holzschnitte datiert, die das Treiben der Hexen schildern; diese bisweilen in merkwürdige Nebenwege des Geschlechtslebens hineinleuchtenden Beschwörungs- und Einweihungsdarstellungen ziehen sich durch das gezeichnete und gemalte Werk Baldungs und finden ihren Höhepunkt in dem 1523 datierten Bilde des Frankfurter Städelmuseums, wo zwei muskelstarke Frauen, die schlankere vom Rücken, die reifere von vorn gesehen, soeben ihre Kleider abgestreift haben und sich anschicken, in Begleitung eines strammen Amorteufelchens auf einem geheimnisvoll blickenden Bock sich der daherbrausenden dunklen Gewitterwolke anzuvertrauen.

Die etwas bleierne Umrißbetonung dieses gewichtigen Gemäldes findet sich nicht in zwei Bildern des Madrider Prado, wo die drei Lebensalter und die drei Grazien den Darstellungsvorwand abgeben. Besonders die schlanken zarten Gestalten des Grazienbildes gewinnen den Beschauer durch die tastende Frühlingsstimmung und den hohen, überlegten Takt, mit dem Sinnlichkeit hier in Kunst übersetzt ist. Verwandt ist diesen Madrider Werken ein Bild in deutschem Privatbesitz, das die sieben Altersstufen des menschlichen Lebens an dem Beispiel eines Mädchens mit wohlaufgespeichertem Wissen vorführt.

Es ist bezeichnend für unsern Künstler, daß der männliche nackte Körper ihn leicht in Phrasen und Übertreibungen gleiten läßt: das späte Kasseler Bild, das im Anschluß an florentinische Musterstücke das Ringen des Herakles mit dem Riesen Antäos darstellt, ist mit seinem leeren Muskelprunk den Arbeiten, mit denen Primaticcio und die Seinen den französischen Königen in Fontainebleau einen Ersatz für Michelangelo vorgaukelten, geistig nahe genug.

Ein überschäumendes und dabei dauerhaftes Temperament, so wird, ins Günstige gewendet, das Gesamturteil über den Meister lauten dürfen, der noch 1534 in dem Holzschnitt der durch- und übereinander springenden Pferde einen Beweis seiner Freude an aller rastlosen Lebensüppigkeit lieferte. Die geistige Energie dieses Glücklichen gräbt nicht tief genug, um durch das reichliche Gelingen seiner Lebenspläne uns dafür entschädigen zu können, daß

Dürers ursprüngliche Malerbegabung bei der Ausführung großangelegter Werke durch zerstörende Nachdenksamkeit bedrängt wurde und daß dem Gehirn, das Grünewalds brausende Farbenorgel regierte, die letzte erhaben ordnende Harmonie fremd blieb.

Nachzulesen: Gabriel von Terey, Zeichnungen von Hans Baldung-Grien. Straßburg 1894/95, 1897, 3 Bde. — Gemälde von Hans Baldung-Grien, Straßburg 1896/1900. — Max J. Friedländer, Artikel „Baldung" in Thieme-Beckers Allgemeinem Künstlerlexikon. Bd. II 1908.

XIII

Philipp Uffenbach

Maria mit Frauen und Jüngern während der Kreuzigung, im Besitz des Rittmeisters Freiherrn Adolf von Holzhausen, Leihgabe im Städelschen Institut in Frankfurt

Ein letzter Nachklang der großen Kunst Dürers und Grünewalds, ein erstes Hinübergrüßen zu Rubens, Hercules Seghers und Rembrandt!

Um die Mitte des sechzehnten Jahrhunderts mit den farbig monotoner werdenden Werken der Cranach-Schule, mit den noch immer haltungsvollen und vollreifen letzten Bildnissen des Augsburgers Amberger und des zum Kölner gewordenen Holländers Barthel Bruyn versiegt allmählich die eigene Erfindungskraft der deutschen Malerei. Die Führung geht an die mächtig aufstrebenden Niederlande, und zwar sowohl an das sich freikämpfende und für zwei Menschenalter zur Weltmacht ersten Ranges werdende Holland, wie an das heute Belgien genannte Gebiet, das unter der maßvollen Verwaltung der österreichischen Statthalter beim Reiche verbleibt und gefesselt zwar, doch kräftig emporwächst, über. Zugleich behält Italien, dessen Einfluß nur Rembrandt so, daß er ihn völlig der eigenen Persönlichkeit unterwirft, sich einzuverleiben mag, die zur Zeit der Medici-Päpste erstrittene Weltgeltung; der Spätstil Tizians, noch mehr Tintorettos, breitet sich über alle Lande Europas aus. Als kluge Erben bereiten die Caracci in Bologna eine neue Erhebung der linienstarken Kompositionsweise Raffaels und Michelangelos vor und

bahnen hierdurch der formstrengen adligen französischen Kunst des siebzehnten Jahrhunderts den Weg, die als sicherste Schule dann die losgelöste übermütige Freiheit des Rokoko in die Welt entläßt. Wenn auch die italienische Kunst anfängt, mehr in die Breite als in die Tiefe zu gehen, so kommt sie doch einem doppelten Verlangen entgegen: die Festergründung der Dynastien, das Propagandabedürfnis der sich in der Gegenreformation auf sich selbst besinnenden römischen Kirche rufen vereint einen Baustil ins Leben, der hohe Gewölbe und breite Wandflächen der Malerei darbietet, die weltliche und geistliche Königspracht in überzeugender Weise verherrlichen soll.

In Deutschland, dem eigentlichen Helden und dem Opfer zugleich der Kirchenspaltung, wendet sich der Sinn von der greiflichen Anschaulichkeit mehr und mehr auf das Gedankliche. Die Zerstörungen des Dreißigjährigen Krieges lassen den Besitz, den man im Kopfe mit sich tragen kann, höher einschätzen als das Kunstgut, das an der Wand hängt, die der nächste Augenblick einzureißen droht. Im Roman, im Drama, im Lehrgedicht, im geistlichen Lied und im gebundenen Liebeswort sucht der Deutsche ein Jahrhundert lang nach Pracht, Geschmeidigkeit und Präzision des Ausdrucks und bereitet so den Boden für das unerhörte und beinahe in ununterbrochenen Explosionen sich vollziehende Blühen von Johann Christian Günther bis Goethe vor. Aus der Tonsprache des protestantischen Gottesdienstes und über sie hinaus erwächst die selbst den größten Gegenstand hinter sich lassende Orgelmusik Johann Sebastian Bachs. Die Philosophie errichtet in Leibniz das weitausgreifendste, in Kant das echteste und unzerstörbarste Gebäude.

Ist es bei dieser Fülle geistiger Kraftaufbietungen und Leistungen ein Wunder, wenn die Malerei zweieinhalb Jahrhunderte lang in Deutschland an die zweite Stelle tritt? Gewiß war eine Zeit, die in der Baukunst einen Elias Holl, Balthasar Neumann, Daniel Pöppelmann, in der Plastik einen Münstermans und Schlüter, im Kunstgewerbe Kändler, Dinglinger und Röntgen hervorbrachte, nicht ohne formendes Vermögen. Viel hat die Sucht der Fürsten geschadet, den Glanz ihrer Stellung durch fremdartige Umgebung zu erhöhen. Mohren und Türken im siebzehnten Jahrhundert, Japan und China im achtzehnten mußten als hervorhebender Hintergrund herangezogen werden. So wurden auch die Hofmaler gern aus dem Ausland geholt. Der Flame Peter Kandid wirkt im späten sechzehnten Jahrhundert in München,

der Venezianer Tiepolo im achtzehnten Jahrhundert in Würzburg. Der Große Kurfürst zieht Holländer, Friedrich der Große Franzosen nach Berlin. Das Bürgertum sah den hohen Herrschaften nach den Augen und war, wo es sich selbständig regte, wirtschaftlich zwar stark genug, um Bücher, aber meist zu schwach, um Bilder nach eigenem Geschmack zu kaufen.

Und doch gibt es auch in dieser Zeit deutsche Maler, die erobernd ins Ausland dringen. Hans Rottenhammer findet noch bei Lebzeiten in dem ersten Chronisten der niederländischen Malkunst, Karel van Mander, einen begeisterten Lebensschilderer, Adam Elsheimer in Rubens einen bewundernden Freund. Der Schleswiger Juriaan Ovens, der Heidelberger Kaspar Netscher werden in Holland begehrte Maler. Anton Raphael Mengs geht über Rom und Madrid wie eine Sonne auf, und Angelika Kauffmann sieht jahrzehntelang England und Italien zu ihren Füßen. Trotzdem wird gesagt werden müssen, daß — den einzigen Elsheimer ausgenommen — die deutschen Maler der Zeit von 1550 bis 1800 sich mit einiger Gewaltsamkeit ziemlich restlos in die niederländische, italienische und französische Schule aufteilen lassen. Die reich beschickte Darmstädter Leihausstellung von 1913, die allerdings erst mit der Mitte des siebzehnten Jahrhunderts ihren Anfang nahm, hat nicht die Fülle von Entdeckungen und neuen Werten gebracht, die wir der 1906 in Berlin für die deutsche Kunst des neunzehnten Jahrhunderts veranstalteten Rückschau verdanken.

Um das Jahr 1600 wird in Deutschland wie in den Niederlanden eine Strömung lebendig, die noch einmal zu den alten und verehrten Formen der großen Meister vom Anfang des sechzehnten Jahrhunderts hinzielt. Wie man in Holland im Kreise des Hendrik Goltzius Lukas van Leiden erneut auf den Schild hebt, beginnt man in Deutschland, Dürer und Holbein zu sammeln und — zu fälschen. Die gar nicht unebenen Ergänzungen der Flügel des Münchener Paumgartner-Altars, die man vor anderthalb Jahrzehnten mit Hilfe der den ursprünglichen Zustand wiedergebenden alten Kopien beseitigt hat, entstanden in dieser Zeit.

Das 1588 datierte und mit dem Malerzeichen versehene mittelgroße Werk des Meisters indessen, der als Schüler eines Schülers des Matthias Grünewald dem Verfasser der „Teutschen Akademie", Joachim Sandrart, die wichtigsten Nachrichten über den Großen von Aschaffenburg übermittelte, kann

keineswegs nur als reine Lesefrucht gewertet werden. Die beiden Seitengestalten verraten deutlich ihre dürerische Herkunft, und für die Mittelgruppe mag der Schatz von Handzeichnungen, den Uffenbach aus Grünewalds Nachlaß verwaltete, die eine oder andere Anregung gegeben haben. Wie der Schmerz in der Matrone aber Religion wird und wie Johannes und andere Biederleute sich um die mit zitterndem Busen hemmungslos ausbrechende Magdalena bemühen, das ist bis in jene Gipfelfigur hinauf, die, den Formgedanken der Leidtragenden von den Grabdenkmälern der burgundischen Herzöge in Dijon fortsetzend, Gesicht und Hände nur unter Schleiern bewegt, mit voller Erlebniskraft wiedergegeben. Auch die stoffliche Erfindung, die in der Abweichung vom üblichen Schema des Passionsbildes liegt, darf gewiß nicht gering eingeschätzt werden. Hier ist schon etwas von der Freiheit, mit der Rembrandt die Bibel bewirtschaftet. Der Zug, in dem die erst aufgerichtet werdenden Kreuze vorbeischwanken und zu dem die eine Frau — vielleicht wieder Magdalena! — den Steinbruch hinaufklettert, hat mit seinem Lanzenmeer etwas Unabsehbares. Die öde Landschaft mit den paar zottigen Felskuppeln ist ganz im Sinne des starken Rembrandt-Vorläufers Hercules Seghers in die Tiefe entwickelt.

Von Philipp Uffenbach, der in frischen und kühlen Farben — Blauviolett, Strohgelb, Weiß, Braun, Olivengrün, Kirschrot, Rosarot und Lachsrot — uns diese starke dramatische Szene vorspielt, gibt es noch eine stark italienisierende, aber in manchem Zug originelle Himmelfahrt Christi im Frankfurter Städelschen Institut und ein paar andere Werke in Wien und Frankfurt. In dieser Stadt lebte er von 1565 bis 1639. Er hat als Stecher festliche Aufzüge, Sultansbilder und seltsame Hinrichtungsfälle dargeboten. Noch 1790 wird er als „der patriotische" gepriesen. Von 1593 bis 1598 war Adam Elsheimer, der Begründer der biblischen und mythologischen Stimmungslandschaft, sein Schüler.

Nachzulesen: Franz Rieffel, Manatshefte für Kunstwissenschaft IV, 8. — Karl Weizsäcker, Elsheimers Lehr- und Wanderzeit. Jahrb. d. preuß. Kunstsammlungen XXXI.

XIV

Hans Rottenhammer

Die heilige Familie mit dem Johannesknaben und der heiligen Katharina, im Ryksmuseum in Amsterdam

Es ist, im vollen Gegensatz zu dem betont deutschen Werke des Uffenbach, von dem wir kommen, ein recht venezianisches Stücklein, das hier die München-Augsburger Kunst um die Wende des sechzehnten zum siebzehnten Jahrhundert im Amsterdamer Ryksmuseum vertritt. Schon früh wurde sein Meister besonders in Utrecht geschätzt, auch die Haager Galerie besitzt Werke von ihm. Wäre nicht das kleine Format und die etwas tastende Malerei auf Kupfer, nicht das bißchen innige Deutschheit in der die Augen niederschlagenden Maria und die nordische Spitzigkeit in dem belichteten Gesicht Katharinas, wir würden vielleicht wirklich an einen Nachfahren der Paris Bordone, Tizian und Tintoretto denken. Vielleicht ist kein anderer deutscher Maler, den unmittelbaren Tizian-Schüler Hans Stephan von Calcar ausgenommen, so restlos in der italienischen Kunst aufgegangen wie dieser Münchener, der dem an Schwung allerdings weit überlegenen Jüngeren der beiden Palma freundschaftlich nahestand und der Adam Elsheimers zweiter Lehrer werden durfte.

„Du begeisterter heiliger Joseph, trafen wir uns nicht gestern bei der Assunta? Und ihr Engel, die ihr euch in das Wolkenmeer auflöst, kommt ihr nicht aus der klaren Wunderatmosphäre, die die Sixtinische Madonna des göttlichen Raffaello Santi umgibt?"

Hans Rottenhammer wurde 1564 in München geboren, wo sich unter Herzog Wilhelm V. damals ein reges Bau- und Schmuckleben entfaltete. In der Malerei herrschten Christoph Schwarz, als Bildnismeister gehaltener und tüchtiger denn als Altarschilderer, und die italienisierten Niederländer Sustris und Candid. So trieb es auch den jungen Hans, der die Anfangsgründe beim Vater und bei dem unbedeutenden Hans Donauer erlernt hatte, die italienische Kunst an der Quelle zu studieren. 1589 ist er in Treviso, zu Anfang der neun-

ziger Jahre in Rom, wo er zu den erfindungsreichen, aber etwas kleinlichen flämischen Landschaftern Paul Bril und Jan Brueghel, dem Sohne eines der kräftigsten Volksmaler aller Zeiten, in Beziehungen trat, die später zu einer uns heute unbegreiflichen Art von Zusammenarbeit führen sollten. Seit 1597 bezeichnet er seine Bilder stolz „in Venetia", wie auch auf unserm 1604 gemalten Stück zum Überfluß zu lesen steht. Er malt dort für zahlreiche venezianische Kunstfreunde, deren Namen zum Teil auf deutsche Herkunft deuten. Vermutlich hat er das Hauptwerk von Dürers Venezianerzeit, das Rosenkranzfest aus der Kirche San Bartolommeo für Kaiser Rudolf II., der ihm verschiedene Bestellungen zuteil werden ließ, erworben. In den drei letzten Jahren des Jahrhunderts lernte Adam Elsheimer bei ihm. 1606 kehrte er nach Deutschland zurück und wählte Augsburg zu seinem Wohnsitz, wo er neben dem gleichaltrigen Matthäus Kager, dem Maler des „Goldenen Saales", der erste Künstler der Stadt war. Auch er selbst schmückte die Decke eines Goldenen Saales, aber in Bückeburg, wohin ihn Graf Ernst von Schaumburg berief; die Allegorien der vier Elemente, die er von 1607 bis 1612 dort ausführte, stehen guten Arbeiten der bolognesischen Caracci-Schule kaum nach. Im allgemeinen aber zeigt die Augsburger Zeit des Künstlers ein Nachlassen der Kräfte gegenüber den Venezianer Jahren; trotzdem er sehr hohe Preise fast immer durchzusetzen wußte, starb dieser Deutsch-Römer, dem man eine recht heftige Neigung zu einem guten Tropfen wohl nicht ohne Grund nachsagte, im August des Jahres 1625 in Armut.

Unter Rottenhammers zahlreichen und auch außerhalb Deutschlands noch heute ihren Ruf bewahrenden Werken stehen die umfangreichen Stücke mit ihrer hellen Färbung und flüchtigen Ausführung meist hinter den kleinen Kupfertafeln zurück. Vielfach schickte er diese in seiner Spätzeit nach Antwerpen und Rom, um die Landschaft von Bril oder Brueghel hineinmalen zu lassen. Doch gibt es auch Bilder von ihm, wie die sehr feine frühe „Ruhe auf der Flucht nach Ägypten" in Schwerin mit der echten Waldstimmung und der tief in den Bildgrund hineingehenden Ruine, die ihm als Landschafter einen selbständigen Rang anweisen. Das immer schwierige Problem des figurenreichen mythologischen Bildes machte auch ihm Kopfzerbrechen, wie die 1600 für den Kaiser gemalte Göttermahlzeit — jetzt in Petersburg — mit dem gewaltsam in den Hintergrund geschobenen Tisch beweist. Fesselnder

wirkt, auch durch die Darstellung des großen Tasteninstrumentes, die Minerva mit den Musen im Wiener Privatbesitz; noch größer ist die Haltung der Weisheitsgöttin auf einer Dresdener Zeichnung des gleichen Gegenstandes gelungen. Fast vermag der Meister echte Leidenschaft vorzutäuschen in einer in der Figur des Auferstehenden groß bewegten Wiener Lazaruserweckung und in der ebendort bewahrten Geißelung Christi, die sich ein wenig dem ausdrucksstarken und höchst persönlichen Stil des griechisch-spanischen Zeitgenossen von Toledo, Theotokopulis, nähert. Im allgemeinen stehen mißlungenen Großbauten, wie dem Jüngsten Gericht in München, dessen Komposition in der Mitte ein Loch hat, der großen dreistöckigen Marienkrönung beim Earl of Spencer und einer recht ungegliederten Hochzeit zu Kana erfreuliche Werke bescheidener Anlage wie die in schöner tiefer Landschaft wohnende Münchener heilige Familie und das liebenswürdige Kasseler Bild gleichen Gegenstandes, wo der Künstler den „Maler der Grazien", Correggio mit Nutzen studiert zu haben scheint, gegenüber. Wirklich empfundene Schönheit atmet die die Hand aufstützende Eckfigur in dem Schleißheimer Bilde „Diana und Aktäon".

In seiner Gesamtleistung verdient Rottenhammer den Ruhm des harmonischesten unter den deutschen Manieristen. Er bleibt in dem einmal eingeschlagenen Fahrwasser und schwankt nicht wie sein vielleicht ursprünglich begabterer Zeitgenosse aus dem Rheinland, der Prager Hofmaler Hans von Aachen, zwischen am Boden klebendem Realismus und gespreizter Mythologie hin und her. Doch verirren sich bei Hans von Aachen häufiger frisch aufgenommene Lebenszüge unter die geistlichen und antikischen Gestalten, und an Kraft des Komponierens wird Rottenhammer von Hans von Aachens Schüler, dem Baseler Joseph Heintz, der gleich seinem Meister zum Künstlerkreise Rudolfs II. gehörte und in dem Dresdener „Raub der Proserpina" ein höchst achtungswertes Beispiel überlegener Raumbewältigung lieferte, weit übertroffen.

Nachzulesen: Rudolf A. Peltzer, Hans Rottenhammer, im Jahrbuch der Kunstsammlungen des Allerhöchsten Kaiserhauses, Bd. XXXIII. (1916). — Derselbe, Hans v. Aachen im gleichen Jahrbuch Bd. XXX. (1912).

XV

Adam Elsheimer

Der heilige Christophorus, im Berliner Museum

Man wird das künstlerische Vermögen, das sich in der nicht ganz dreiunddreißigjährigen Lebenszeit des Frankfurter Malers Adam Elsheimer bildete, nur sehr schwer überschätzen können. Auch wenn der „deutsche Adam", wie die Italiener ihn nannten, frühe entscheidende Eindrücke von der Waldmalerei nach Frankenthal und Hanau geflüchteter flämischer Protestanten empfing, auch wenn die innige Verbindung zwischen Personen und Landschaft, die in einigen Werken des großen Antonio Allegri von Correggio — der Schüssel-Madonna in Parma, Jupiter und Antiope im Louvre, Leda im Berliner Museum — vollzogen ist, ihm einen kräftigen Anstoß zum Weiterarbeiten geben konnte, auch wenn wir uns deutlich erinnern, daß Lukas Cranach beinahe und Albrecht Altdorfer wirklich reine Stimmungslandschaften gemalt hat, der Schritt, den Elsheimer tut, und der Weg, den er in seiner so überaus kurz bemessenen Lebenszeit zurücklegt, bleibt ein ungeheurer. Eine gewisse Ungleichheit unter den zahlreichen, dem Künstler zugeschriebenen Bildern, deren Gesamtgewicht wie beim Diamantschliff durch Verringerung bedeutungsvoller werden dürfte, und die Tatsache, daß Elsheimer nach etlichen Jugendversuchen in der Großmalerei sich mit Bewußtsein auf Bilder kleinen Umfangs beschränkt hat, stehen seinem Erfolg bei der galeriebesuchenden Menge im Wege. Geschichtlich wird das Moment, daß Elsheimer zuerst und in hartnäckiger Wiederholung das moderne Bild, in dem die Landschaft den Oberton angibt und der Mensch ein Teil der Natur wird, geschaffen hat, auch dadurch in seinem Werte kaum vermindert, daß der Meister in Deutschland fast nur Nachahmer und Kopisten, in Holland und Frankreich aber über ihn hinaus wachsende Vollstrecker seines Willens fand.

Adam Elsheimer war der Sohn eines aus Rhein-Hessen in Frankfurt eingewanderten Schneiders und wurde am 18. März 1578 getauft. Zunächst kam er zu Philipp Uffenbach in die Lehre, er zeichnete Kupfer für die Frankfurter Messerelationen; in merkwürdiger Vordeutung auf die Einwirkung,

die er auf die holländische Kunst gewinnen sollte, befindet sich darunter auch eine Allegorie auf die Ostindienfahrten der Holländer. Als ihm die Schwingen wuchsen, nahm er den Weg der Wanderschaft über München nach Venedig; ein schon 1628 als Elsheimer erwähntes Bild, das die Predigt Johannes des Täufers in einer Waldlichtung darstellt, in der Münchener Pinakothek zeigt in Baumbehandlung und Trachten so starke Verwandtschaft mit Bildern der Richtung des Gillis van Coninxloo, Marten van Valkenborgh und Peeter Schoubroeck — von denen einige eine flämische Flüchtlingskolonie unfern von Frankfurt gebildet hatten, — daß man wohl annehmen möchte, der Jüngling sei zu diesen südniederländischen Protestanten gepilgert und habe sich bei ihnen Rats erholt. Von der wahrscheinlichen Lehrzeit bei Rottenhammer gibt ein tief und kühn komponiertes, in den Baumformen merkwürdig kleinliches Bild der Taufe Christi in englischem Privatbesitz Kunde, wo wir den Einfluß der heroischen Formen und starken Schattengebungen Tintorettos verspüren. Ein ebenfalls in England — bei Lord Methuen — befindliches Bildchen, das den antiken Märchenstoff vom Tode der Procris in einem Waldgestrüpp darstellt, ist in der fließend üppigen Wiedergabe des weiblichen Körpers ohne das Vorbild weiblicher Akte Correggios kaum zu denken. In Rom, wo der Künstler seit 1600 eine zweite Heimat findet, tritt als dritte Anregungskraft der neapolitanische Geist der Volksmalerei hinzu; dem Hauptmeister dieses Stiles, Michelangelo da Caravaggio, huldigt Elsheimer in einer Kopie des Caravaggioschen „David mit dem Haupte Goliaths", wo bei glattester Ausführung eine großangelegte weitflächige, rosig überhauchte, wie mit Heidekraut bestandene Landschaft in der linken Hälfte des Bildes den Eindruck persönlicher Leistung hervorruft. Ganz gut würde zu dieser Richtung ein als Werk Elsheimers allerdings nicht völlig gesichertes Bild der Dresdener Galerie, Judith mit dem Haupte des Holofernes, passen: die jüdische Nationalheldin ist dort ein ruhig-schönes, kräftiges römisches Bauernmädchen, ihre Vertraute der Typus einer ältlichen römischen Gelegenheitsmacherin.

Ehe der Maler seinen eigensten, in die Zukunft auch der niederländischen Malerei tief eingreifenden Stil findet, versucht er sich noch an einer Reihe vielfiguriger Darstellungen oft recht entlegener Stoffe, zum Teil wohl unter der Nachwirkung der ebenfalls auf das gestaltenreiche Bild gehenden Bestrebungen Rottenhammers. Es werden da eine virgilische Zerstörung Trojas

bei Fackelschein, eine — nur in Kopien erhaltene — mit mantegneskem Rüstungsprunk arbeitende Marter des heiligen Laurentius, Bilder aus der Apostelgeschichte, wie das mit scharfgesehenen Dalmatinertypen und einem romantisch zwischen zwei grünen Hügeln einströmenden Meer ausgestattete „Paulus beim Schiffbruch von Malta", endlich die aus einer römischen Opferszene, einer zum Greifen nah vorbeischwebenden Fortuna und unbeteiligten, meist orientalischen Zuschauern zusammengesetzte „Jagd nach dem Glück", jetzt im Baseler Museum, geboten. Alle diese menschenwimmelnden Bilder geben uns aber, so reiches zeichnerisches Verdienst auch die — nicht nur durch ihren jetzigen Aufbewahrungsort an Holbein erinnernde — „Jagd nach dem Glück" haben mag, noch nicht die eigentliche unersetzliche Wesenheit Elsheimers. Diese tritt erst zutage, als er sich, vielleicht durch den in Rom lebenden Flamen Paul Bril auf die gewaltigen Formwerte der Campagna di Roma hingewiesen, entschließt, die Landschaft zur Beherrscherin der Bildvorgänge zu machen. So erst entsteht die „neue Kunst" Elsheimers, die ihm die Freundschaft des zeitweilig in Rom sich aufhaltenden Rubens und die Propagandahilfe des Utrechter Stechers Hendrik Goudt gewinnt.

Diese Bildchen des reifen Stils, von denen die „Flucht nach Ägypten" in Dresden, das besonders reiche und tiefe, von einigen allerdings als Jugendwerk des Holländers Moeyaert in Anspruch genommene Bild des „Joseph im Brunnen" in derselben Galerie, die „Begegnung Mosis mit Jethro" in Kassel und die fast rein als Landschaft gedachte „Ruine von Tivoli" in Prag hier als Beispiele genannt seien, haben einen ganz klaren Blick für den Stimmungswert eines kahl emporragenden Felsens, einer runden, vollen Baumkrone, eines sanften Höhenzuges, eines alten Gemäuers zur Voraussetzung. Sie zeigen noch eine künstlich angerichtete Natur, aber eine Natur, die groß und verehrend empfunden ist und die zu singen anfängt. Elsheimer wird der Wegweiser der die Natur in Rhythmen bringenden französischen Meister des siebzehnten Jahrhunderts, der Poussin und Claude Lorrain; auf den Bildgedanken des Frankfurters fußen holländische Maler wie Pieter Lastman, der Lehrer Rembrandts, und der schon genannte Moeyaert. Wenn auch beide die Laubgestaltung und Ruinenverwertung des Vorbilds zunächst vergröbern, so tragen sie doch das Empfangene verhüllt hinüber zu dem größten Landschaftsdichter in nordischen Landen: der Weg von der Dresdener „Flucht nach

Ägypten" und der Braunschweiger Aurora Elsheimers bis zu Rembrandts unendliche Horizonte eröffnenden Kasseler Ruinenlandschaft will nicht gar so weit erscheinen.

Unserm Frankfurter Meister selbst brachte der gewaltige Aufschwung, den seine Kunst nahm, zwar viel Bewunderung und manche Freundschaft, aber weder dauerndes Glück noch ein gesegnet ausruhendes Alter. Ob seine 1606 mit einer Witwe schottischer Herkunft geschlossene Ehe glücklich war, wissen wir nicht. Jedenfalls war sein Leben schon im Dezember 1610 zu Ende, die Überlieferung singt das alte Lied von Geldschwierigkeiten und Schuldhaft, und ein erregt geschriebener Brief von Rubens deutet an, daß der Künstler durch eigene Nachlässigkeit in Stricke geraten sei, die sich dann unausweichlich über ihm zuzogen. —

Das Probestück, das wir hier von seiner Kunst darbieten, zeigt diese ganz besonders absichtlos und liebenswürdig. Der Stoff — der heilige Christophorus, der das Jesuskind an Land setzt — ist schon von ältester niederländischer Kunst, in einem blauen Münchener Mondscheinbilde des Dirk Bouts, später auch von Künstlern der Leidener Schule um 1500 behandelt worden. Hier ist frische Morgenfrühe eines Herbsttages gewählt worden; auch das nächtliche Wandern des frommen Riesen hat der Maler, wie ein alter Stich nach einem verlorenen Bild beweist, einmal in den Kreis seiner Darstellungen gezogen. Diesmal ist Christophorus ein frohgemuter blonder Arbeiter, eine Art „munterer Seifensieder". Auch das Kind in seiner gelben Jacke freut sich seines Daseins, ohne seine Göttlichkeit gewaltsam zu betonen. Das felsige Ufer, die Baumgruppen, die Spiegelung sind mit einer Leichtigkeit gegeben, die auch um die Mitte des siebzehnten Jahrhunderts und selbst in Holland nur das Vorrecht weniger Auserwählter war. Ein Bild verheißungsvoller freudiger Aussprache, das über drei Jahrhunderte hin seine Frische bewahrt hat.

---

* Nachzulesen: Wilhelm von Bode, Adam Elsheimer, der römische Maler deutscher Nation. München 1920. — Campbell Dodgson, in: Catalogue of early German Art. London, Burlington Fine Arts Club 1906.

XVI

Johann Heinrich Roos

Römische Hirtenfamilie, im Städelschen Institut in Frankfurt

Was die holländische Kunst von Elsheimer an bestimmenden Anregungen empfing, hat sie schnell und reichlich zurückgegeben. Die Landschaft der van Goyen, Aelbert Cuyp, der beiden Ruysdael, Karel Dujardins, Andries Boths und Wouvermans wird für zwei Generationen in Deutschland tonangebend; wohl nur wenigen Deutschen fiel es ein, daß man die freie Natur auch anders sehen könne, bis dann nacheinander der Watteausche grünbläuliche Park, der arkadische Hain Salomon Geßners und das zu harten Kristallen gewordene Claude Lorrainsche Heroengebirge, wie es Joseph Anton Koch dichtete, Farbe und Aufbau der im Freien spielenden Szenen bestimmten.

Unser Bild, das bei oberflächlichem Hinsehen wohl mancher auch für eine Arbeit eines nach Italien gepilgerten Holländers, eines Berchem, Dujardin oder des älteren Jan (Baptist) Weenix halten möchte, klingt bei weicherer und duftigerer Atmosphäre sowohl in der Ruinenromantik wie in der weit aufgerollten Campagna-Landschaft — die Erinnerungen an Subiaco, Olevano, Palestrina wachruft — noch deutlich an Elsheimers römische Entdeckertaten an; gleichzeitig denken wir an das fröhliche Zusammensitzen und -zechen holländischer, flämischer und deutscher Künstler in der „Roomsche Bent", dem Vorläufer so mancher nordisch-römischen Malerstammtische, den Arnold Houbraken zu Anfang des achtzehnten Jahrhunderts in schwungvollen Versen feierte.

Die schwere und doch lichtreiche Luft der Umgebung Roms ist hier gut getroffen; wir fühlen, wie sie auf der unheiligen Heiligen Familie, die die linke Hälfte des Bildes belebt, lastet. Die korinthischen Säulen und Architrave, die zum Überdruß auf fast allen römischen Darstellungen dieses und des folgenden Jahrhunderts vorkommen, werden schwerlich in dieser Massigkeit im römischen Hügelgelände gestanden haben; jedenfalls drücken sie auf das Bild und verschieben den Schwerpunkt viel zu sehr nach der rechten Seite. Gut

und wahr sind dagegen die Kirchen- und Klosteranlagen des Mittel- und Hintergrundes gesehen. Die Höhenzüge brauchten, ohne die atmosphärische Wahrheit zu verletzen, nicht so flau und hingewischt zu erscheinen, wie es der Maler hier beliebt hat; der Vergleich mit den bei äußerster Präzision des Umrisses doch von römischer Luft flimmernden Tivoli-Landschaften, die 150 Jahre später sein Landsmann Martin Rohden schuf, würde grausam gegen unsern Bürger dreier Kunstwelten ausfallen. Das große Verdienst des Bildes liegt in der Tierbeobachtung. Vor allem die Schafe, dann aber auch die liegende gescheckte Kuh und die Ziegen sind mit wirklich atmendem Leben und natürlicher Liebe zur Kreatur aufgefaßt; wir bedürfen kaum noch der Bestätigung, die in vielen großen Handzeichnungensammlungen zu finden ist und die uns lehrt, daß der Künstler sich keineswegs damit begnügte, Kühe und Schafe mit den Augen Potters oder Berchems anzusehen, und vielmehr in Hunderten von Studien jeder Bewegung und jedem Seelenzustand dieser sprachlosen, wenn auch nicht lautlosen vierfüßigen Verwandten nachging. — Übrigens ist die Tiermalerei, in einigen Blättern Dürers und des Lukas van Leiden, in einem Gemälde des Hieronymus Bosch vorbereitet, recht eigentlich ein Kind des siebzehnten Jahrhunderts, wo der Mensch am Zeitgenossen zu verzweifeln begann und vor der Häufung des gesellschaftlichen Formelwesens zur Idylle, zum ungebrochen atmenden Schöpfungswerk hinhorchte.

Johann Heinrich Roos, der Stammvater eines ganzen Geschlechts von Tier- und Landschaftsmalern, wurde am 27. Oktober 1631 in Ottersberg bei Kaiserslautern in der Pfalz geboren. Schon als Kind kam er mit seinen Eltern, die ganz wie die nach Frankenthal geflüchteten belgischen Landschaftsmaler sich ihres reformierten Bekenntnisses wegen in der Heimat bedrängt sahen, nach Amsterdam, das ähnlich wie im neunzehnten Jahrhundert Zürich eine Heimstätte für Menschen wurde, die sich wegen ihrer Gesinnung verfolgt glaubten. Hier lernte er seit 1647 bei einem wenig bekannten Maler Guilliam du Gardyn, später bei dem Verfasser des „Goldenen Kabinetts der Edelfreien Malerkunst", Cornelis de Bie, und bei Barend Graat. Nach langen Reisen wurde er 1668 Frankfurter Bürger, 1673 kurfürstlich pfälzischer Hofmaler und starb, sicherlich in hohem Ansehen, 1685 in Frankfurt.

Sein Braunschweiger Selbstbildnis zeigt den erfolgreichen und zufriedenen Meister, schnurrbärtig mit Perücke, Spitzenhemd und Kette; man spürt den

zurückgedrängten Unterton eines Jahrmarktskomödianten. Auch in Frankfurt wird ein Bild des Meisters, mit offenen Zügen und beteuernd auf die Brust gelegter Hand, als Selbstporträt gezeigt, zwei etwas vergrämte Herrschaften in der Aschaffenburger Galerie stellen vielleicht die Eltern des Künstlers dar. Dresden besitzt ein unserem Bilde sehr verwandtes Stück, Braunschweig außer dem Selbstbild eine Campagna-Landschaft mit Büffeln, Karlsruhe eine römische Osteria in großem Ruinenaufbau, München eine ruhende Herde und als Seltenheit ein ganz im Sinne Philipp Wouvermans gehaltenes Stück, den Aufbruch eines Heers aus dem Lager mit der großen hellen Figur einer abenteuerlustig ausschauenden Dame.

Von den vier Söhnen des Künstlers, die sämtlich Maler wurden und den Betrieb des Vaters irgendwie fortsetzten, gilt der ganz zum Spätbolognesen gewordene Philipp Peter, der den bezeichnenden Beinamen „Rosa di Tivoli" erhielt und 1705 starb, als das leichtsinnige Genie. Er malte nicht ohne Kraft und Schwung und in heroischer Auffassung Tierstücke in Lebensgröße; ob die schlechte Maltechnik, die heute die belichteten Teile seiner Tiergestalten sich gespenstisch aus schwarzbraunem verschlingenden Grunde herausheben läßt, seine Werke uns geringer oder im Gegenteil wertvoller erscheinen läßt als sie ursprünglich waren, ist heute nicht mehr leicht festzustellen.

Mit den importierten Werken der beiden Weenix und den in der Farbe härteren, in der zeichnerischen Durchbildung ernsteren Jagd- und Tierkampfbildern des Süddeutschen Karl Andreas Ruthart, der die weniger erfreuliche Seite der Kunst Paul Potters ins Deutsche übertrug, lieferten Philipp Peter Roos und seine Brüder den Schmuck der in großer Zahl erbauten fürstlichen Jagd- und Lustschlösser. Johann Elias Ridinger setzte dann in seinem unabsehbaren Stecherwerk der überhandnehmenden Jagdpassion ebenso gewissenhafte wie lieblose Denkmale; seine Blätter wurden, gerahmt, im neunzehnten Jahrhundert gern zum Wandschmuck von Bierpalästen benutzt und entzücken in den Großstädten Menschen, die nie eine Flinte in der Hand gehabt haben, als „stilvolle und gemütliche" Zeugnisse aus einer glänzenden, vom Schimmer der Ferne verklärten Zeit.

Nachzulesen: Georg Biermann, Deutsches Barock und Rokoko, Leipzig 1914, zwei Bände. — C. Hofstede de Groot, Künstlerische Beziehungen zwischen Holland und Deutschland, in „Die Nachbarn". Band I. Herausgegeben von Franz Dülberg, Leipzig 1920.

XVII

Daniel Chodowiecki

Das Blindekuhspiel, im Berliner Museum

Wenn der Künstler, der in der zweiten Hälfte des achtzehnten Jahrhunderts an die Spitze des Berliner Kunstlebens trat, der treue Zeitchronist, der Adolf Menzel seine beispiellose Wiedererweckung Friedrichs des Großen in vieler Hinsicht erleichterte, der Illustrator, von dem die Leser der reichsten Dichtungszeit, die Deutschland bisher gesehen hat, ihr erstes Bild vom Aussehen der von Lessing, Goethe und Schiller geschaffenen Gestalten empfingen, hier an Stelle gewiß rein malerisch Begabterer zu Worte kommt, so geschieht ihm damit eine Ehre, deren geschichtliche Gerechtigkeit ihn selber mit hartem Schlage trifft. Gewiß gibt die 1768 gemalte Abwandlung Watteauscher und Lancretscher Parkphantasien, die hier als Beispiel der Kunst des späteren Direktors der Preußischen Akademie dargeboten wird, auch noch nicht einmal das Maß dessen, was Daniel Chodowiecki in Bildnissen kleinen Maßstabes und bei dämmerig beleuchteten Familienszenen oft ganz glückliche Fähigkeit des farbigen Sehens aufbringen konnte. Gezeigt wird sie hier trotzdem als Beweis, daß eine ohne tief verinnerlichte Umdichtung vorgenommene Übernahme einer in sich so vollendeten Gipfelkunst, wie es die galante französische Malerei des achtzehnten Jahrhunderts ist, nur Werken zum Entstehen verhilft, die man neben den Vorbildern nicht ernst betrachten kann.

Die Kunst Antoine Watteaus, der siebenunddreißigjährig 1721 unfern von Paris starb, bedeutete auf Jahrzehnte hinaus die Vorherrschaft französischen Geschmacks, französischer Empfindungsweise in Europa. Der letzte Rembrandtschüler Aert de Gelder, das maltechnisch viel stärkere Talent, konnte gegen den Meister nicht aufkommen, der die Musik Rameaus auf die Fläche übertrug, die Daseinsfreude des dem Dachdeckerssohn von Valenciennes stammverwandten Rubens von beschwerender Fettlast zu befreien wußte und den Mut hatte, das arkadische Liebesspiel in Tracht und Sitte der eigenen Zeit zu verpflanzen. Friedrich der Große handelte aus einer Notwendigkeit seiner Natur, als er zum Gegengewicht gegen härteste Staatengründungsarbeit, die

geleistet werden mußte, die Werke Watteaus und seiner Nachfolger einlud, mit ihm seine Schlösser zu bewohnen. Freilich glichen diese Bilder auf deutschem Boden ein wenig jenen Frauen, die so schön sind, daß sie keine Kinder bekommen.

Es ist merkwürdig, aber unabänderlich: man kann einen flotten Entwurf des Österreichers Franz Anton Maulpertsch neben seinem Vorbild Tiepolo ertragen, aber schon der nach Preußen verpflanzte Franzose Antoine Pesne hat einen schweren Stand gegenüber Bildern, die in Frankreich selbst in dieser Zeit gemalt worden sind.

In unserm Bilde, das als Parkvedute mit dem ländlichen Gartenhaus und der zurückweichenden Pappelallee rechtschaffen durchgebildet ist, erscheint die Rückenfigur im Strohhut viel zu lang, der junge Bursch ist ziemlich glaubhaft in Tanzbewegung gesetzt, während das den Mittelpunkt bezeichnende Mädchen mit noch dazu unwahrscheinlicher Beinstellung zerfahren posiert. Alle Zuschauer nehmen mit einem Ernste teil, als gälte es eine Hinrichtung. Die Gesichter zeigen zu viel mechanisches Rot in den Lichtstellen, wie denn das ganze Stück viel zu karg auf Blau und Rot gestellt ist.

Bei diesem gründlichen Mißlingen handelt es sich nicht etwa um das Werk eines unverbesserlichen deutschen Bären, sondern um die Arbeit eines bei aller aufrechten Güte doch biegsamen Mannes, der mit Stolz seine polnische Herkunft zu betonen pflegte und seine wertvollsten Familienbeziehungen in den Kreisen jener protestantischen nach Brandenburg ausgewanderten Franzosengeschlechter fand, die allerdings auffallend schnell märkischen Tonfall und märkische Denkart angenommen haben.

Daniel Chodowieckis Vorfahren sollen Edelleute in der Gnesener Gegend gewesen sein. Ein Christian Chodowiecki zog nach Danzig und heiratete dort eine Deutsche, sein Sohn Gottfried wiederum nimmt Marie Henriette Ayrer zur Frau, die aus Leipzig stammt, aber eine französische Mutter hat. Als dessen Sohn, eines Kaufmanns, wurde Daniel im Oktober 1726 in Danzig geboren, auf altem deutschem, aber auch damals schon von Polen heiß begehrtem Kulturboden, seiner Blutmischung nach zur Hälfte Slawe und zu einem weiteren Viertel Franzose. Des Künstlers so eigenartig schöne Vaterstadt hat immer ein merkwürdiges Geschick besessen, Begabungen, die in ihr erwuchsen, von sich zu stoßen; auch Daniel wurde 17jährig auf die Wander-

schaft geschickt, und zwar in das Geschäft eines in Berlin lebenden Onkels, der mit allerlei kunstgewerblichen Gegenständen handelte. Hier wurde er zur Miniatur- und Email-Malerei herangezogen und muß darin bald große Fertigkeit erlangt haben, da er sich bereits 1755 selbständig machen und ein Mädchen aus der französischen Kolonie heiraten konnte. Er bildete sich durch rastloses Selbststudium und durch Aktzeichnen an der Berliner Akademie weiter und hatte das Glück, mit einem Gemälde und einem Stich, die beide den durch Voltaires Eingreifen in ganz Europa lebhaft besprochenen Fall des durch einen Justizirrtum hingerichteten angeblichen Sohnesmörders Calas behandelten, die allgemeine Aufmerksamkeit zu erregen. Lavater, der damals viel bewunderte Prophet einer freisinnig christlichen, etwas verwaschenen Menschheitsreligion, wurde auf ihn aufmerksam, Dichter, Schöngeister, Philosophen, Geistliche und Aufklärer aus allen Lagern folgten einander mit dem Wunsche, ihre Bücher von Chodowiecki illustriert oder wenigstens mit Vignetten geschmückt zu sehen. Da der unermüdliche Arbeiter an alle diese Aufgaben mit einer sich fast stets gleichbleibenden Leistungsqualität und mit einer auf ruhiger Beobachtung des bürgerlichen Lebens seiner Tage begründeten Natürlichkeit herantrat, blieb sein Erfolg eigentlich ein Menschenalter lang unbestritten. Wir besitzen von ihm ein fast vollständiges Archiv dessen, was man den Unterstock der klassischen deutschen Dichtung nennen könnte. Schon Lessings reichlich trockene „Minna von Barnhelm" scheint uns von den räumlich gut angelegten Radierungen des Danzigers nicht ganz erreicht zu werden, von Bürgers Gedichten schenken wir ihm gern das „Lied vom braven Mann", gehen aber bei seiner Verbildlichung der „Lenore" oder „Des Pfarrers Tochter von Taubenhain" bestimmt nicht mehr mit. Es bleibt immerhin charakteristisch, daß Chodowiecki höchste akademische Ehren erst nach dem Tode des von ihm eifrigst gefeierten Friedrichs des Großen erlangte. Infolge einer glücklichen Mischung von liebenswürdiger Kindlichkeit und praktischer Geschäftsklugheit allgemein geehrt, auch als Kunstkenner geachtet, arbeitete er trotz sich mehrender Altersbeschwerden bis gegen seine Todesstunde hin, die am 27. Februar 1801 eintrat.

Eine berühmt gewordene Reihe von Zeichnungen, mit denen er eine 1773 in die Danziger Heimat unternommene Reise mit allen Zwischenfällen und Eindrücken aufnahm, ein paar Bilder der eigenen Familie und von Ge-

sellschaften, die er besuchte, einige kleine stille Freundesporträts — das ist die hauptsächliche malerische Ausbeute in seinem überreichen Lebenswerk. Menschen in den dämmerigen dunstigen Zimmern des bürgerlichen Rokoko wußte er mit einer Stimmungsfeinheit wiederzugeben, die nirgendwo abgesehen und frisch erlebt war. Besonders danken wir ihm dafür, daß er eine geistig im Tiefsten bewegte Zeit mit all der Armut, Enge und Seltsamkeit ihrer äußeren Lebensformen innig und bescheiden festgehalten hat. Durch ihn wissen wir von den Zöpfen, Frackschößen, auch wohl von dem Gang und der Statur unserer erhabensten Dichter und der Menschen, mit denen sie sich herumschlagen mußten — den Olymp zu malen, der sich damals in einigen Gehirnen und Herzen aufbaute, war er nicht berufen.

Nachzulesen: Wolfgang von Oettingen, Daniel Chodowiecki. Berlin 1895. — Ludwig Kaemerer, Chodowiecki (in Knackfuß Künstlermonographien). Bielefeld und Leipzig 1897. — Charlotte Steinbrucker, Daniel Chodowiecki's Briefwechsel, Band I, 1736—86. Berlin 1919.

XVIII

Angelika Kauffmann

Selbstbildnis, im Berliner Museum

„Mit Weinlaub im Haar": kein Vergleich läßt vielleicht schneller erkennen, was dieser neben einer Vigée-Lebrun und Judith Leyster berühmtesten Malerin aller Zeiten fehlte, als der mit Ibsens verkehrt verheirateter Generalstochter. Die nordische Hedda hetzt den Mann, der mit ihr ein Großer im Geistesleben werden könnte, in den Tod, mit zwei anderen spielt sie Katze und Maus, schließlich vernichtet sie sich und ihr keimendes Kind, aber sie ist mit allen im Tiefsten der Erde ruhenden weiblichen Naturkräften und Instinkten geladen. Dieses Taubengesicht mit der für ihre Neugier um Verzeihung bittenden Nase und dem halb verstimmt zurückfliehenden Mund, mit den Augen, über deren Farbe die Zeitgenossen sich nicht einig werden konnten — hier sind sie tiefbraun — ist sicherlich alles andere als eine Bacchan-

tin; selbst durch die Nacht eines Münchener Künstlerfestes würde sie nicht unentlarvt hindurchkommen.

Das Leben verlangt Eindämmung, Beherrschung, selbst Beschneidung auch der merkwürdigsten und auszeichnendsten Triebe; die Kunst verliert ihren Sinn, wenn der, der sie ausübt, nicht in schauernder Ehrfurcht vor den Naturkräften des Blutes steht, die ihn und alle, die er liebt, in den Abgrund reißen können. Sehen wir einmal über die Unwahrheit der Maskerade hinweg — es gibt in Budapest ein noch ärger posierendes Selbstbild am Toilettentisch —, so bietet dieses aus altem königlichen Besitz stammende Werk mancherlei Erfreuliches. Diese blonden Farben vor dem grauen Grund, die Dämpfung der grünen Laubfarbe, die geschickte Abtönung der rötlichen Gesichtsschatten, der Hauch des weißen, ganz leichten Gewandes, der Alterston auf dem Goldschmuck, die überlegene Breite des Vortrags lassen schon erkennen, daß dieses früh verzogene Wunderkind sich fleißig in den Ateliers umgesehen und sich gewiß alles zu eigen gemacht hat, was Spätlinge der großen italienischen Kunst wie Battoni von Malrezepten gerettet hatten.

Auch sie, die geschickte Verwalterin ererbten Kunstgutes, stammt, wie so manche große Entdecker und Wegbahner in der deutschen Malerei, aus der Bodenseegegend. Als in „Costnitz" (Konstanz) geboren wird sie irrtümlich von Winckelmann bezeichnet, woran so viel wahr ist, daß Angelikas Vater, Johann Joseph, aus Schwarzenberg im Vorarlberg stammte. Tatsächlich ist sie als Tochter eines Malers am 30. Oktober 1741 in Chur zur Welt gekommen. 1752 übersiedelte der Vater nach Como, zwei Jahre später nach Mailand, so daß Angelika die Kunst Italiens wahrscheinlich zuerst von der Seite Luinis und anderer Lionardo-Schüler kennenlernte. Als der Vater 1757 nach Schwarzenberg zurückkehrte, um die dortige Kirche auszumalen, war sie schon befähigt, hierbei wesentlich mitzuhelfen. Wie man es bei Nur-Talenten häufig findet, lagen in ihr die Begabungen im Streite; sie hat sich selbst einmal als in schwerer Wahl zwischen den Musen der Malerei und Gesangskunst dargestellt. Eine zweite Wanderung führte die 21jährige über Mailand nach Parma, der Stadt des im achtzehnten Jahrhundert mehr als die großen Florentiner geschätzten Correggio, nach Bologna, Florenz und Rom, wo sie den Wegbereiter der Kunstgeschichte des Altertums, Johann Winckelmann, im Auftrag eines Schweizer Verehrers malte. Das Bild von 1764, jetzt in

Zürich, zeigt den sehnsuchtsvollen Gelehrten und Sprachmeister in wirkungsvoller Haltung am Schreibtisch und müht sich, dem Schusterssohn aus Stendal die sichere Überlegenheit eines großen Ministers oder Diplomaten zu geben. Der Hof rief sie nach Neapel, aber der wachsende Ruhm weckte wie in einer Primadonna der Oper in ihr das Verlangen, auch London, die werdende Welthauptstadt, zu ihren Füßen zu sehen. Sie ging also den Weg des jüngeren Holbein und van Dycks, nur hatten sich die Verhältnisse in England geändert: eine selbständige englische Malerschule kam auf, die freilich von Tizian bis Frans Hals alle führenden Porträtmaler der Vergangenheit plünderte, aber es ganz im Sinne der englischen Kolonialpolitik verstand, der eroberten Fremde irgendwie ein kräftiges nationales Aussehen zu verleihen. Angelika hatte das Glück, daß der gesellschaftlich angesehenste dieser auf dauerhaftes und unweigerliches Imponieren arbeitenden Bildnismeister, Joshua Reynolds, sich für sie begeisterte; erzählt wird sogar, daß er die Kunstgenossin heiraten wollte. Diese indessen wurde — auch ein Schicksal, das solchen beflissen braven Ausüberinnen der Künste zuzustoßen pflegt — das Opfer eines Hochstaplers, mit dem sie sich heimlich trauen ließ; die Scheidung kostete sie manches ihrer zum Glück immer recht hohen Honorare. Der kleine Skandal hielt ihren Erfolg nicht auf; sie errang eine für Frauen damals mehr als seltene Auszeichnung: die Würde eines Professors der Britischen Akademie. Die Verbindung mit ihrer sprachlichen Heimat — nach Winckelmann hätte sie, was man von der Südwestdeutschen kaum glauben kann, Sächsisch gesprochen! — war dabei niemals unterbrochen: Klopstock und Geßner — dieser als Zeichner und Radierer viel ursprünglicher denn als Dichter und ein nicht unbeachtlicher Vorgänger seines Landsmannes Böcklin —, wurden von ihr mit Bildergeschenken bedacht. 1781, als hübsches, leise alterndes Mädchen, das nur vor der Welt Frau gewesen war, schloß sie eine Verstandesehe mit dem ebenfalls in England lebenden, bedeutend älteren venezianischen Maler Zucchi und kehrte nach einem Besuch der Bregenzer Heimat nach Italien zurück. Dort hat auch Goethe sie besucht, der sie in einem Briefe vom 18. August 1787 „die gute Angelika" nennt und die leise Uneinigkeit schildert, in die sie, vom heißen Wunsch nach Werken eigener Erfindung geplagt, so leicht mit ihrem „alten Gatten" gerate, der sich in charakteristisch italienischer Weise über das schöne Geld freute, das mit der „leichten Arbeit" des Porträtierens einkam. Nachdem sie 1782 den

Vater, 1795 den Gatten durch den Tod verloren, fand sie zu Anfang des neunzehnten Jahrhunderts noch Gelegenheit, den Kronprinzen Ludwig von Bayern zu malen, der als König so tief in das Schicksal der neuen deutschen Malerei eingreifen sollte. Am 5. November 1807 starb sie, nachdem sie in warmherzigster Weise durch ihr Testament für die zahlreichen armen Vorarlberger Verwandten gesorgt hatte. In Andrea delle Fratte in Rom ist sie begraben.

Die Nachwelt hat Goethes Wunsch, Angelika möchte sich von dem Zwang der Aufträge loslösen, um die Arme für Arbeiten eigener Erfindung frei zu bekommen, nicht als berechtigt anerkannt. Wo ein atmender Gegenstand die Vielgewandte noch ein wenig von der Anwendung gelernter Manier zurückhielt, kamen immerhin gefällige Werke, wie die sogenannte „Vestalin" der Dresdener Galerie, heraus, die man freilich nicht mit ähnlichen, halbverhüllten Gestalten der Großen des sechzehnten Jahrhunderts, der „Donna velata" des Raffael, der großzügig koketten „Venezianerin" des Brescianers Savoldo vergleichen darf. Auch das Familienbild der Wiener Liechtensteinsammlung zeigt — bei reichlich arrangierter Haltung jedes der acht Dargestellten — wenigstens den klugen Farbengeschmack des englischen achtzehnten Jahrhunderts. Ihre frei erfundenen, an antike Sagen, an Rousseau und Klopstock stofflich angelehnten Kompositionen verwässern aber den von Nicolas Poussin in die Malerei eingeführten Gedanken der reliefmäßigen Bildkomposition in leerer markloser Schönlichkeit.

Nachzulesen: Carl Justi, Winckelmann und seine Zeitgenossen. Leipzig 1898. Bd. III, S. 64 ff. — Wilhelm Schram, Angelika Kauffmann. Brünn 1890.

XIX

Carl Philipp Fohr

Die Cascatellen von Tivoli, im Frankfurter Städelschen Institut

Ganz ähnlich wie um die Wende des sechzehnten zum siebzehnten Jahrhundert ging zu Beginn des neunzehnten eine Neuerhebung und Selbstbesinnung der deutschen Malerei von der Landschaft aus, und

wiederum war es Rom und im weiteren Umkreis Italien, wo die leidenschaftlichen Arbeiter den Hebel ansetzten. Und diesmal kam der Erfolg des Mühens nicht nur fremder Kunst zugute. In einer Verstraffung der landschaftlichen Linie wird ein eigentümlich deutscher Stil gesucht und bis zu einem gewissen Grad auch gefunden. Was im Gefolge des Tirolers Josef Anton Koch stärkere malerische Begabungen wie Fohr, Martin Rohden, Christian Reinhart, dann der formenreinste Architekt des neunzehnten Jahrhunderts, Karl Friedrich Schinkel in kräftig aussagender Linienführung der Ideallandschaft geleistet haben, das bleibt unterirdisch fruchtbar über die Preller, Franz Dreber bis zu Böcklin hin und ist selbst bei Trübner und Karl Haider noch als Essenz nachzuspüren. Die malerische Landschaftsdichtung erweist sich hier stärker und vorhaltender als die von Asmus Jakob Carstens tief innerlich ergriffene rhythmische Gestaltung der menschlichen Figur; Cornelius, der Abgott eines deutschen Menschenalters, hält den erzgeschnittenen vielsagenden weil viel verschweigenden Gestaltenumriß in seiner frühen „Flucht nach Ägypten" und ein wenig noch in seinem Anteil an den Fresken der Casa Bartholdy fest. Unmerklich drängt sich bequeme Benutzung der Formensprache Raffaels und Michelangelos an die Stelle der selbsterlebten Linie, bei Alfred Rethel ringt der kristallgewordene Traum unerbittlicher Umrißhärte verzweifelt mit der Geistesverfassung der Raumerschen Hohenstaufengeschichte; die weiteren absteigenden Stufen sind Kaulbach — die Weltgeschichte unter dem Gesichtspunkt des Konversationslexikons —, Piloty — Trachten- und Möbelausstellung mit Verdiensten um die Wiedererweckung des farbigen Sehens — und die historisch getreuen Klassikeraufführungen des Herzogs von Meiningen.

Man kann die Linie in der Natur sehen und betonen, um durch die Setzung dieser Linie das Vertrauen auf die Fähigkeit des eigenen Geistes zu stärken, der die Wirrsal der Außenwelt dieser Linie unterwirft. Und man kann dabei ein treuer und hingegebener Diener der Unendlichkeit und der Wunder bleiben, die sie in jedem Baumblatt verschwendet. Es gab einen Maler aus Hessen, Martin Rohden, der um 1810 ein paar — gegenwärtig in der Hamburger Kunsthalle als Leihgaben verwahrte — Darstellungen der Hadriansvilla, der Grotta Ferrata und von Tivolis Wasserfällen zusammenwerkte, spürend und „kläubelnd" wie Dürer, groß im Umriß wie Holbein und im Empfinden silberig klarer Luft einem Claude Lorrain oder Turner weit überlegen. Ich

stehe nicht an, diese Bilder, vielleicht die einzigen Gemälde, vor denen man weinen kann, die in ihrem unendlich kostbaren freien Grün und Blau so gar nichts von der braunen Ateliertunke zweitklassiger Holländer an sich haben, auf die gleiche Linie mit Jan Vermeers allbewunderter „Ansicht von Delft" zu stellen.

Der 23jährig einem Unfall erlegene Maler, von dem wir hier eines seiner gar seltenen Werke abbilden, hat sich freilich nicht ganz zu der überlegenen Serenität Rohdens zu erheben vermocht. In seiner Verbindung von Märchengestalten der beginnenden deutschen Romantik mit einer in harten Umrissen gesehenen, aber reich und tief in den Hintergrund abgestuften Landschaft zeigt er sich einem frommen und an warmer Farbe reichen deutschen Gebirgsmaler, dem aus westschweizerischer, in Dessau eingewanderter Familie stammenden Ferdinand von Olivier verwandt. Diese Ähnlichkeit findet ihre Erklärung darin, daß beide unter der Einwirkung Josef Anton Kochs standen, der in seinem langen Leben recht eigentlich den Grund zur deutschen heroischen Landschaft gelegt hat. Freilich wird Koch, von Hause aus ein kräftiger, scharfäugiger Gebirgler, durch den an Carstens geschulten Willen, die Landschaft zur Begleitmusik für unerhörtes tragisches Geschehen zu machen, leicht zu einem aufgeregten und von der Natur nicht mehr viel Glaubhaftes übriglassenden Vortrag hingeführt, wie er sich am deutlichsten in dem berühmten Bilde des Innsbrucker Museums „Macbeth und die Hexen" kundgibt. Auch bringt es die geringe Entwicklung seines Farbengeschmacks, die ihn auf der Grundlage eines unfreundlichen Braun allerhand bunte Einzelfarben unvermittelt nebeneinander setzen läßt, zuwege, daß er im Werk, nicht in der Leistung, von manchem seiner weniger unermüdlichen, aber mit harmonischer die Dinge bindenden Augen begabten Nachfolger übertroffen wird.

So wird er auch in diesem Buche verdrängt durch Carl Philipp Fohr, einen Lehrerssohn, der aus Ladenburg am Neckar bei Heidelberg stammt und der in der viel, billig und auch echt besungenen schönsten deutschen Universitätsstadt am 26. November 1795 geboren wurde. Ihm nach Menschenkräften geholfen zu haben, ist das Verdienst einer hessischen Prinzessin, die mit dieser Handlung, ähnlich wie alttestamentliche Gestalten im Glauben des Mittelalters auf Erfüllungen des neuen Bundes hinweisen, auf die die Sache wollende Kunstpflege des heute lebenden Ernst Ludwig von Hessen hindeutet.

Der Knabe lernte beim Vater Karl Rottmanns in Heidelberg, des Meisters, der die deutsche Sehnsucht nach dem Süden für lange Jahrzehnte in den durch König Ludwigs wohlgemeinte Verse kaum beeinträchtigten Münchener Arkadenfresken in Linien und Farben bannen sollte, und der nach dem von uns miterlebten Untergang dieser Meisterwerke in den etwas feuerwerkartigen Griechenlandschaften der Neuen Pinakothek nicht eben vorteilhaft zu Worte kommt. Der spätere hessische Hofrat Georg Wilhelm Issel, selbst als Maler feintoniger, wenn auch etwas stumpf auf Graugrün gestellter Naturausschnitte keineswegs unverdienstlich, lernt den Fünfzehnjährigen bei einem Besuch auf Stift Neuburg bei Heidelberg kennen und nimmt ihn nach Darmstadt mit. Auch Doktor Dieffenbach, sein späterer Biograph, empfiehlt ihn dem hessischen Hofe. Die Erbgroßherzogin lädt ihn 1814 nach Baden-Baden ein, er kann sich zuerst gar nicht darüber fassen, daß man ihm auch die Reise und den Aufenthalt bezahlt. Im folgenden Jahr wird ihm der Besuch Münchens, Tirols und Salzburgs ermöglicht. 1816 kehrt er, voll von den Münchener Eindrücken, als bereits angesehener Künstler nach Heidelberg zurück, wird aber nochmals mit hessischen Mitteln, diesmal nach Rom, auf Reisen geschickt. Er malt nun die große mit Gestalten verschiedenen Maßstabes belebte Landschaft beim Großherzog von Hessen und für ein Mitglied der Frankfurter Familie Passavant die hier abgebildete Tivolihymne. Der Historiker Niebuhr, der Kronprinz von Bayern lernen ihn kennen und setzen Hoffnungen auf ihn. Er liegt im Kampf zwischen der von Darmstadt und von den Eltern geforderten Rückkehr und neuen Aufträgen, die ihn bis nach Sizilien hinunterführen sollen: da ertrinkt er am 29. Juni 1818, noch nicht dreiundzwanzig Jahre alt, bei einem Bad im Tiber. Er hinterläßt etwa sechs Gemälde und an zweihundert Zeichnungen.

Von den beiden Hauptwerken, nach denen der Frühverstorbene beurteilt werden muß, zeigt die Darmstädter Landschaft aufgelockertes, mit Gestrüpp durchwachsenes Gestein, das zackig und fast geologisch genau angesehen ist. Nach rechts hin steigt der Fels zu einer Gruppe alter Steineichen, die bis an den Bildrand stoßen und den Eindruck beherrschen. Ein bebuschtes Hügeltal, von einer Schafherde belebt, füllt den Mittelgrund zur Linken. Dahinter steigen, einander vorsichtig vorstellend, drei Bergkuppen auf, die vorderste durch einen Turm belebt. Hinter den Steineichen und einem Abhang ahnt

man dunstige Bergesferne. In sehr ungleicher Größe sind in diese, halb feierliche, halb freundliche Landschaft verschiedene Gruppen in wohl „altdeutsch" gemeinter Tracht hineingesetzt: die junge Mutter mit ihrem Kind und dem den Krug auf dem Kopf tragenden älteren Knaben, etwas schnurrige Spielleute und eine Pilgerversammlung. Eigentlich alles nordische, etwas mißverstanden dürerisch gesehene Märchengestalten, die zu dem südlichen Gebirgstal einen nicht reizlosen Gegensatz bilden.

Auch auf unserem Bild treiben der Eremit — den man heute für eine Zutat des jungen, damals auch in Rom lebenden Peter Cornelius erklärt —, Ziegenhirt und Spinnerin im Vordergrund ihr Wesen und zeigen uns, wie man in der Zeit des Tieckschen Künstlerromans „Franz Sternbalds Wanderungen" seinen Dürer verstand. Trotz der Redseligkeit des Malers, der zwei knorrige Felsen- und Baumgruppen braucht, um den an sich schon reichhaltigen Fernblick einzurahmen, haben wir nicht das Gefühl ungeordneter Überladung. Die drei Hauptmomente, die beiden Felsstürze und das breit hingelagerte Bergnest, sind gut übereinander entwickelt; was die Taleinsenkung sonst noch zu erzählen hat, berichtet sie mit reizvoller bei aller Deutlichkeit sich steigernder Ferne. Nicht ganz ist die Gefahr eines Salzburger mechanischen Welttheaters überwunden, aber doch ein Bild, wenn auch von dem Reichtum mehr als von der Größe der Schöpfung, mit beruhigendem Ausklingen in der letzten harmonisch herabsinkenden Berglinie abgeschlossen.

Nachzulesen: Karl Philipp Fohr's Biographie, von Prof. Dr. Ph. Dieffenbach 1823. Neu herausgegeben von Dr. P. F. Schmidt und Rudolf Schrey, Frankfurt a./M. 1918. — Hermann Uhde-Bernays, Die Münchener Landschaftsmalerei. München 1921.

XX

Kaspar David Friedrich

Das Hünengrab im Schnee, in der Dresdener Galerie

Auf Carl Philipp Fohr, den Frühvollendeten, folgt hier ein Meister, der in 66 Jahren sich ausleben konnte, wenn auch sein Ende von Not und Kummer bedrängt war. Auf den Heidelberger Rompilger der an der Kopen-

hagener Akademie in den dort einmündenden englischen und französischen Traditionen bescheiden, aber gründlich vorgebildete Norddeutsche, auf den lebhaften Fabulierer der erzählenden Landschaftskunst der in großen Linien und sauberem etwas glasigem Vortrage die Naturdarstellung zu andachtsvollem Gebet wandelnde Dichter. Friedrichs Werke sind um einen Grad weniger schön als die paar Bilder Martin Rohdens, weil sie absichtsvoller sind, weil der Künstler das Stimmungsziel bereits sieht, ehe er in unendlich liebevoller Fron um jeden Stein, um jedes Blatt gerungen hat.

Und doch ist Friedrich in seinen reifsten Werken Rohden näher als den starken Begabungen der von Alfred Lichtwark und Bernt Grönvold zu verdientem Ruhm gebrachten Hamburger Schule, dem nahen Landsmann Philipp Otto Runge und dem erst in Meran, wohin er seiner Gesundheit wegen ging, voll entfalteten Friedrich Wasmann. Beide sind sie eigentlich programmlose Entdecker: Runge malt unglaublich scharf gesehene Dinge in einer veralteten, von späten Ausläufern Rembrandts übernommenen mit schweren Schatten arbeitenden Technik, Wasmann läßt sich von dem Katholizismus, zu dem er in Südtirol gelangte, außerordentlich wenig in seine jeder Zeitbestimmung spottenden Aufnahmen von Bauernwiesen im Frühling oder von herbstlichen Flußtälern des Hochgebirges hineinreden.

Friedrich schließt in seine jede Form feierlich zelebrierenden Bilder ein, was an Klopstocks Himmelsandacht, an Ossianischen Nebelschauern echt war, und er gibt die ergrimmte Liebe zum heimischen Boden, die den seelischen Untergrund der Befreiungskriege bildete.

Greifswald in Pommern, gar nicht weit vom Wolgast Philipp Otto Runges, war Friedrichs Geburtsort, die Familie stammte aber aus Schlesien, dessen Riesengebirge mit seinen stolzen abwehrenden Flächen er so gern gemalt hat. 1794 bis 1798 war er Schüler der Kopenhagener Akademie und zog dann nach Dresden. Dort lernte er 1801 Runge kennen. 1805 erhielt er die Hälfte des Preises der Weimarer Kunstfreunde und hatte 1810 und 1811 persönliche Begegnungen mit Goethe. Von 1807 ist sein als Altarbild gedachtes, etwas absichtsvoll angelegtes Werk „Das Kreuz im Gebirge". 1810 wurde er Mitglied der Berliner, 1816 der Dresdener Akademie. Zwei Jahre später heiratet er, schon in reifem Alter, ein Dresdener Bürgermädchen, und 1820 zieht er mit dem 14 Jahre jüngeren Norweger Johann Christian Dahl zu-

sammen, der in der Bildanlage manches von Friedrichschen Grundsätzen nimmt, aber die aufgelockerte Technik und tonreichere Durchbildung der Farbe, wie sie die englischen Landschafter der Zeit besaßen, in die deutsche Malerei hinüberbringt. Im selben Jahre fiel der einflußreiche Gerhard von Kügelgen, der unsern Maler ebenso wie berühmtere Zeitgenossen in einem seiner stechend blickenden überspitzten Porträts verherrlicht und ihn nach Kräften gefördert hatte, von Mörderhand. Am 7. Mai 1840 starb Friedrich in äußerster Armut, seit fünf Jahren durch einen Schlaganfall gelähmt.

Die großzügige Gliederung des Lichtschlags und der Flächen, der saubere, geglättete Vortrag sind Dinge, die Friedrich mit dem zum Münchener gewordenen Schlachten- und Landschaftsmaler Wilhelm von Kobell gemeinsam hat; nur kam es Kobell auf Übersicht, auf klaren Ausgleich zwischen Atmosphäre und Umriß, Friedrich auf eine ihm eigentümliche Form des Gottesdienstes an. Dieser hagere, scharfzügige Mensch, der auf dem Bilde des Mitstrebenden Georg Kersting im schmucklosesten Atelier auf sein Werk starrt, ist ein religiös Begeisterter, auch wenn er sich Neckisches und Zartes wie die einen etwas kargen Vermeer ergebende Rückenfigur einer aus dem Atelierfenster schauenden Frau nicht ganz versagt.

Andacht ohne Aufdringlichkeit füllt bereits das hier wiedergegebene Bild, das wenige Jahre nach dem schon genannten „Kreuz im Gebirge" entstanden sein dürfte. Vielsagend ragen die Stämme, ragen die nach allen Seiten wie verzweifelt fliehenden Äste und Zweige in den winterlichen, vom Grau über Rosa in hellstes Blau sich wandelnden Himmel. Die Seele und die Taten der unter den trotzigen Steinblöcken schlafenden Helden strahlen in die Luft und ins Weltall nach allen Richtungen aus mit Hilfe dieser besorgt sich neigenden und in Paradehaltung den Ruhm verkündenden Baumpaladine. Ganz ähnliche Stamm- und Astformen finden wir in der „Kirchhofsruine" der Nationalgalerie, wo das Schneelicht mit besonderer Zartheit durch die verschiedenen Stufen der Mittel- und Hintergründe hindurchgetrieben ist. Ein Wolkendrama erzählt das nicht ganz zehn Jahre spätere Bild der „Meeresküste bei Mondschein", das ebendort bewahrt wird. Das fast auf die Seite gelegte Schifflein ist hier wirksam gegen die äußerste Ruhe des mit dem Horizont abschneidenden dunklen Meeresspiegels gestellt. Klaren Frieden atmet die wieder etwas spätere „Harzlandschaft", wo der im Wipfel geborstene Baum vorn in der Mitte

einen vergnügten Solotanz ausführt gegen die selbst auf die Gefahr der Leere mit allen Mitteln weit zurückgeschobenen sanft ansteigenden Bergzüge. Kühn ist in dem auf gegeneinandergeschobene Dreiecke gestellten, in der Mitte durch einen Einschnitt vertieften Königsberger Riesengebirgsbild aus der Spätzeit die Ferne dem reizvollen Farbengegensatz violetter Bergmassen und orangefarbenen Himmels unterworfen. Unendliches Einsamkeitsgefühl weckt der Hamburger „Sturzacker", wo die gelben Sonnenstreifen den sich hoffnungslos hinziehenden Weg begleiten und die paar belebenden Bäume und Sträucher erst in den dritten Plan gestellt sind; farbig ist das Werk besonders kühn durch das dem Erdreich beigemischte tiefe Blau. Wegen der ergreifenden Einfalt des Aufbaus und des ehrfurchtsvollen Verzichts auf letzte Deutlichkeiten verdient auch das große Hochgebirgsbild der Nationalgalerie, wo zwei hohe Dreieckfelsen, rechts nur durch einen Lawinensturz bereichert, als Türhüter der unnahbaren Majestät des in der Mitte aufragenden Schneegipfels walten, dankende Erwähnung.

Friedrichs Landschaften können dem empfänglichen Beschauer helfen, sich von allem kleinen Ärger wenigstens vorübergehend zu befreien und sich eins zu fühlen mit einem unendliche Strecken durchziehenden Weltenatem. Die Rechnung wird durch ihn größer aufgemacht. Daß eine Parodie dieser edlen Flächenkunst gar nicht schwer wäre, braucht hierbei nicht vergessen, auch die Gefahr, die für den Landschafter in der nachträglichen Ausfüllung einer wenn auch noch so zarten, so doch von vorgefaßten Gesichtspunkten eingegebenen Grundzeichnung liegt, nicht vernachlässigt zu werden.

Nachzulesen: Paul F. Schmidt, Artikel „Friedrich" in Thieme-Becker-Künstlerlexikon. — Ludwig Justi, ein Führer zur Friedrich-Sammlung der Nationalgalerie. Berlin 1921.

XXI

Moritz von Schwind

Ein Ritter auf nächtlicher Wasserfahrt, in der Münchener Schackgalerie

Von allen den Malern, die im Kreise und Banne des Peter Cornelius um eine neudeutsche Monumentalkunst rangen, hat sich nur der märchenspinnende Lyriker, der feinhörige Musiker einen dauernden Platz im Herzen des deutschen Publikums erworben. Selbst Alfred Rethel und Eduard von Steinle werden mehr beim Erinnern an die Aachener Rathausbilder oder an die scharfsinnige und scharfkantige Zeichnung zu „Was Ihr wollt" mit warm aufflackernder Begeisterung zitiert, als daß die Zahl der Kunstfreunde, die mit diesen Meistern in fruchtbarem Dauerverkehr stehen, besonders groß wäre. Schwind gewinnt gegen diese beiden, von denen der erste im Erleben geschichtlicher Inhalte, der zweite in der Bildung selbständiger Form überlegen war, sein Spiel durch eine glückliche Vereinigung deutscher Vorzüge und Schwächen. Einer durchaus dichterischen, an gut beobachteten Einzelzügen reichen Erfassung des menschlichen Geschehens und seiner typischen Ausprägung in Sage und Märchen, einem sehr klaren und dabei nicht berechnenden Blick für Stimmungswerte steht eine übereifrige Redseligkeit des Vortrags, ein Hang zu billigem Humor und eine Lücke im innersten Mittelpunkt der Malbegabung gegenüber. Hat sich Schwind durch das beständige Schaffen witziger Illustrationen und von fabelreichen kleinfigurigen Bildern die Fähigkeit zur Fassung eines einzigen großen Farben- und Formgedankens verdorben — oder griff er nach dem Erzählerstil der Cornelius-Schule, weil für einfache, ein bestimmtes Farben- und Formproblem zum Ausgangspunkt nehmende Werke sein unmittelbares Farben- und Formerleben nicht groß genug war?

Schwind soll selber einmal, vielleicht durch die Ähnlichkeit seines Namens mit dem skandinavischen „Svend" veranlaßt, behauptet haben, er sei norwegischer Abstammung. An einen Wikingerkönig wird man hierbei kaum denken können, eher an eine Gestalt wie den norwegischen Komponisten Edvard Grieg, dessen etwas knochenlos weiche, sich am Gegenstand anwärmende Mu-

sik manche Verwandtschaft mit der gern an geprägte Historien und vorbereitete Stimmungselemente anknüpfenden Malerei unseres Meisters aufweist. Auch die listige Art des Handlungsaufbaus bei Ibsen ist der klugen Besinnlichkeit, mit der Meister Moritz die vielteiligen Erzählungen seiner Märchentafeln unter einen Hut brachte, seelisch nicht fern. Festeren Boden zur Bestimmung der Entwicklungsgrundlagen des Künstlers gewinnen wir, wenn wir seinen Großvater, Sebastian Schwind, aus Bürgstadt in Franken in Böhmen einwandern sehen. Ist doch unser Meister in seinem Wandertrieb, in seiner nie ruhenden Erfindungslust, auch in seinem Sichverlieren an gehäufte Kompositionen und im räumlichen Vorwiegen des zeichnerischen Kleinguts ein echter Nachfahre des größten Franken Albrecht Dürer! Nur daß er raffaelische Formensprache zu bereitwillig als ein fertiges Geschenk übernahm und nicht wie der Nürnberger Goldschmiedssohn mit allen Kräften seines Blutes ein Jakobsengelringen um das Gut der italienischen Formenprägung begann! — Schon der Vater unseres Künstlers, der es bis zum österreichischen Legationsrat brachte, erhielt den Adel, wodurch sich Schwind, zumal auch seine Mutter dem deutsch-österreichischen Beamtenadel entstammte, von den nicht wenigen ober- und niederbayerischen Bauern- und Gütlerssöhnen unterscheidet, die in München als Maler ihr Glück machten und zur Bequemlichkeit eines gutmütig kunstfreundlichen Hofes im reiferen Alter Ritterqualitäten erhielten.

Moritz von Schwind ist im engsten, innersten, an grauen Denkwürdigkeiten überreichen Wien, am Fleischmarkt, am 21. Januar 1804 geboren worden; erst später, als durch den Tod des Vaters die Familie sich in ein knapperes Leben schicken mußte, hieß es — bei immer noch aufrechterhaltenem regem geistig-geselligen Verkehr — in einem romantischen Grenzhäuschen der Wiedener Vorstadt wohnen. Es scheint, daß ihm, dessen Selbstbildnis von 1822 einen feurigen jungen Menschen von entschiedenen Zügen zeigt, die Wiener Musik mehr Anregung gegeben hat als die Malerei der Kaiserstadt. Mit Schubert, der schon 1828 starb, war er eng befreundet, aber wir finden bei ihm weder die etwas verblasene, ein spätes Rokoko behutsam in das gewollte Römertum der Empirezeit hinüberführende Farbenanmut eines Johann Heinrich Füger noch die entschlossen frische, in leuchtendem Rot und Grün schwelgende Landschaftserfassung eines Ferdinand Waldmüller, noch endlich die an englischen Vorbildern geschulte dunkelschöne Farbentransparenz des

Porträtmeisters Friedrich von Amerling. Viel mehr als von der Lehre Ludwigs von Schnorr, des älteren Bruders des weit bekannteren Julius aus dem Corneliuskreise, erzählt das Hauptwerk der Frühzeit, der 1827 entstandene „Spaziergang vor dem Stadttor", von eigenem Sinnieren: die satten Philister, eleganten Draufgänger, schwärmerischen Liebespaare, bekümmerten Alten und fliegenden Händler sind hier mit einer fein durchgeführten Charakteristik auseinandergehalten, die fast vermuten läßt, der Maler wolle die Wege des nur vier Jahre jüngeren Müncheners Spitzweg gehen; freilich zeigt die etwas kleinliche Behandlung des Baum- und Steinwerks und das etwas an die Spielzeugschachtel erinnernde Stadtbild, daß dem Künstler durchaus nicht alle Tauben in den Mund geflogen kamen. Entscheidend wurde für Schwind der 1827 erfolgte Besuch und die im folgenden Jahre mit der Übersiedelung nach München begonnene Schülerschaft bei Cornelius, der mit dem Talent des jungen Wieners etwa so verfuhr wie ein Gesangsmeister, der aus einer lyrischen Tenorstimme mit Gewalt einen dramatischen Helden hervorzuzaubern bemüht ist. Mit Bewußtsein wurde fortan abwechselnd in zwei Stilen gearbeitet: „dürerisch", wie es das merkwürdigerweise während der 1835 unternommenen Italienreise angefangene Häufelbild „Ritter Kurts Brautfahrt" mit seiner im Auge untergehenden Fülle witzig gesehener Einzelheiten und dem ganz nach Art mancher Pinakothekbilder hochgenommenen Berghorizont erweist, und „raffaelisch", wie wir es an dem Kinderfries der Münchener Residenz und noch mehr an dem in den Formen gut durchgeschmolzenen Psyche-Bilderkreis auf Schloß Rüdgersdorf bei Altenburg sehen. Deutscher Vergangenheit waren die Fresken für die Karlsruher Kunsthalle gewidmet, von denen die „Einweihung des Freiburger Münsters", mit den Mitteln einer reichen Opernbühne gestellt, eine Überfülle des Stoffs nicht ohne Innigkeit gliedert. Die 1839 begonnenen fünf badischen Jahre brachten dem Meister die Gattin, eine dortige Offizierstochter, mit der er in glücklicher, kindergesegneter Ehe lebte. Auch die wohl beste Leistung Schwinds im Porträtfache kam im Anschluß hieran zustande: das Bildnis des Ministers von Blittersdorf, in der Haltung von dem für solche Repräsentationsbilder Üblichen nicht abweichend, gut in der ruhigen Größe des voll belichteten Kopfes. Nach kurzer Lehrtätigkeit am Städelschen Institut in Frankfurt kehrte Schwind 1847 als Akademieprofessor nach München zurück, das er, abgesehen von größeren

Reisen, die ihn 1856 nach Paris, 1857 nach London und Manchester führten, nicht mehr auf längere Zeit verließ. Allenthalben mit Aufträgen geehrt, von denen die Wartburgfresken für Eisenach, Fenster für Glasgow, kirchliche Fresken für Reichenhall, der Bildschmuck des Foyers des Wiener Opernhauses nur genannt seien, von einem gewählten Freundeskreis umgeben, dem von Musikern Franz Lachner, von Dichtern zuletzt Eduard Mörike angehörten, schritt er langsam, emsig und heiter dem Ende zu, das am 8. Februar 1871, in einer Zeit höchsten nationalen Aufschwungs des Deutschtums, für ihn eintrat.

Ein Glücklicher also! Und einer, der es sich hat sauer werden lassen. Ein überreicher Erfinder von Kompositionsmotiven, kaum ein Zeichner von eigener Mundart, noch weniger ein Maler von Geblüt, bringt er es doch fertig, daß man ihm eine Mondscheinstimmung, ein verteiltes Zimmerlicht, einen tief sich verlierenden Waldhintergrund glaubt, eben weil der Bildgedanke soviel des Ansprechenden hat. Was bei alten Meistern wie dem älteren Holbein bedrückender Zwang der Besteller war: die Zusammendrängung vieler einander bekämpfender Geschehnisse auf einer Tafel, wird bei Schwind in seinen Märchenzyklen, im Aschenbrödel, in den Sieben Raben, selbst noch in dem Schlußwerk der Melusine, selbstgewähltes Gesetz. Sogar die Ornamentik des Rahmens hat noch irgend etwas Wichtiges zu erzählen, so daß wir eigentlich mehr Lesebilder als Schaubilder vor uns haben. Gern sei zugegeben, daß diese Manier, die schon einige der farbenkräftigsten Erfindungen Philipp Otto Runges benachteiligt, die sich bei Schwinds Zeitgenossen Neureuther gesteigert wiederfindet und die auch in Max Klingers radiertem und gemaltem Werk lebhaft dareinredet, einem das Ornament mit Gewalt verständig machen wollenden Zuge der Zeit entspricht: bei Schwind muß sie doch irgendwie den Ausweg aus einer Verlegenheit bedeutet haben, die sich einstellte, wenn es galt, einen Stoff in großen Farben- und Liniengegensätzen zu sehen. Mit dieser Einschränkung wird man mindestens einem dieser vielteiligen Werke, der um 1850 entstandenen „Symphonie", gerade weil sie einmal in das Leben der damaligen Zeit hineingreift, wegen mancher echter Zartheiten, mit denen die Wirkung der Musik auf gefühlsame Menschen dargestellt ist, hohes Lob nicht versagen können.

Der Schwind, der noch heute belebende und tröstende Kraft besitzt, ist der

Meister einer Anzahl kleiner, intimer, zumeist in der vom Grafen Schack in München gegründeten Galerie bewahrter Bilder. Fast jeder kennt aus Reproduktionen „Die Morgenstunde", die wahrscheinlich die Tochter des Künstlers am Fenster darstellt: die innige Durchgefühltheit des Motivs erhält die Teilnahme wach, obgleich die Aufgaben der Lichtverteilung im geschlossenen Raum von Kaspar David Friedrich und seinem Freunde Kersting, vor allem aber von Menzel treffender gelöst wurden. Kaum weniger beliebt ist die Felseneinsamkeit, in der ein Einsiedler, von seiner Kapuze fast verdeckt, die mild und wissend blickenden Pferde eines am Eingang einer Höhle gelagerten Ritters zur Tränke führt. Auch die Rückenfigur eines Wanderers, der, am Fuß einer knorrigen Buche ausruhend, über Schloß, Tal, Berge und Seen hinausblickt, der weit in tiefe Waldgründe zurückführende Weg in der „Waldkapelle", die scharfen, bescheidenen Bestimmtheiten der Felsumrisse auf dem auch farbig einheitlich gelungenen Wiener Bilde „Kaiser Max auf der Martinswand", das durch die Überschneidungen der Pfeiler und die Andeutung der Glasmalerei bewirkte sichtbare Glockenklingen im „Traum Erwins von Steinbach", die feierliche Amtsmiene des weißen Hirsches, der in einer mit botanisch genau gezeichneten Gräsern belebten Waldeinsamkeit zu zwei Nixen herantritt, um sich am Quell tränken zu lassen — alles das sind glücklichste und malerisch verwertete Funde, deren Bedeutung dadurch nicht geschmälert wird, daß solche Schwind-Stimmungen bei einem Teile des Publikums der Erweckung recht billigen Behagens dienen.

Das Bild, das hier für den Meister sprechen soll, entstand wahrscheinlich 1851 oder 1852 während eines Ferienaufenthaltes bei dem Freunde Joseph von Spaun auf dessen Landsitz am Traunsee. Den Reiz dieser so edel lebendigen Wasserfläche hat Schwind sicherlich tief empfunden; auch die Gattin des Gastfreundes hat er, wie sie als Schifferin im Kahne steht, in einem im Hintergrund silbrig beleuchteten, die Bergwelt des Salzkammerguts leise andeutenden, sehr erfüllten Werklein gemalt. Hier sind die sich zu ungewissen Gebilden zusammenziehenden Wolken, der kräftige, etwas modern tirolerische Fährmann, der ein wenig ältliche, nachsinnend auf seinen Schild blickende Held, die Nixe bei bedenklichem Tun mit ihrem nicht ganz einwandfreien Akt, aber echt märchenhaft sich in den Wellen auflösendem Haar in großem poetischem Erlebnis zu einem den innersten Kern des deutschen Sagenwesens treffenden

Ganzen vereinigt. Gewiß gibt es außer Heines Lorelei noch manches andere deutsche Gedicht, an das man hier denken mag. Aber genau wie Dürers Meisterstiche, auch unabhängig von der Aufhellung der Frage nach ihren gedanklichen Quellen und literarischen Anlässen, ihre formschenkende und beschäftigende Kraft bewähren, so wird auch dieses Bild des kleinen, aber nicht unwürdigen Nachfahren Dürers selbst dem Fremden, der nie eine deutsche Verszeile las, von der Schönheit und Tiefe des deutschen Traums erzählen können.

Nachzulesen: Friedrich Haack, Moritz von Schwind. In Knackfuß' Künstlermonographien. Bielefeld und Leipzig. — Otto Weigmann, Schwind. In den „Klassikern der Kunst". Stuttgart 1906.

XXII

Anselm Feuerbach

Idylle aus Tivoli, in der Berliner Nationalgalerie (aus der Sammlung Konrad Fiedlers)

Die Rückkehr der Seelen zum republikanischen Römertum, wie sie, vom klassischen Drama der Franzosen halb wider Willen vorbereitet, in der Revolution von 1789 zum geistigen Programm des europäischen Westens und Südens erhoben wurde, hat auch die Malerei des neunzehnten Jahrhundert bis tief in seine zweite Hälfte hinein mit antiken Formgedanken befruchtet; es ist lehrreich, jüngste italienische Maler wieder beim Stil des Meisters des „Schwurs der Horatier", Jacques Louis David, anknüpfen zu sehen. Der Fortsetzer Davids, Jean Auguste Dominique Ingres, brachte in seinen geglücktesten Werken eine Versöhnung des kargen republikanischen Reliefstils, den David — ein sonnenloser Poussin — in die Malerei gebracht hatte, mit den natürlichen Forderungen der Farbe zustande. Das tief aufgewühlte Temperament seines Gegenspielers Eugène Delacroix schuf Werke eines deklamierenden, lechzenden, lodernden Rubens. Kurz darauf stellte eine an die Holländer des siebzehnten Jahrhunderts nicht durch Nachahmung,

sondern durch inbrünstige Wiederholung ihres Naturstudiums anknüpfende Gruppe französischer Landschafter, die von Rousseau, Troyon, Diaz und Dupré geführte zweite Schule von Fontainebleau, durch den Eintritt des andächtigen Italienfahrers Camille Corot die Verbindung zwischen südlicher und nordischer Landschaftskunst aufs neue her. In Belgien besannen sich Gallait, de Bièfve und Wappers auf Rubens, Hendrik Leys auf die Meister des fünfzehnten Jahrhunderts.

Gegenüber der Selbstentfremdung, die die Malerei durch den Kartonstil der Cornelius-Schule erlebte, hielten in Berlin zu Anfang des neunzehnten Jahrhunderts der ernste, tüchtige, etwas enge Franz Krüger die Rechte der Beobachtung und des Formerlebens am Objekt, der phantasievolle, ein wenig durch Theatermalerei verdorbene Karl Blechen die Privilegien der blühenden Farbe aufrecht. In Wien sahen sich geschmackvolles Kolorit und hingebende Beobachtung des Alltags eigentlich nie ganz von ihrem Platz gedrängt, wie denn auch die Werke der Führich, Scheffer von Leonhardshoff und anderer österreichischer Cornelius-Schüler in der Farbe dem heutigen Urteil immer noch besser standhalten als die ihrer reichsdeutschen Genossen.

Die beiden hier angedeuteten Grundzüge, eine neue breite Welle antikischen Formempfindens und ein allgemeines Wiedererstarken des mit dem Totschlag, den die Revolution am allerdings bereits kraftlos werdenden Rokoko verübte, für eine Weile verdrängten Farbensinnes, sie können als die Hauptelemente gelten, aus denen sich die Kunst des ersten der drei in Rom zu ihrem eigensten Selbst gelangten Deutschen, mit denen wir unsere Bilderschau beschließen, aufbaut. Des nicht in seinem Leben, wohl aber in seinem Werke glücklichsten.

Die 1906 in der Berliner Nationalgalerie veranstaltete Deutsche Jahrhundertausstellung war ein einziger großer Triumph Anselm Feuerbachs, dessen in fast vollständiger Ausdehnung gezeigtes Lebenswerk für den Augenblick alle anderen großen und kleinen „Entdeckungen" und „Rechtfertigungen", an denen es gewiß nicht mangelte, in den Schatten stellte. Auch nachdem die Köpfe kühler geworden sind, wird der Meister sich in seiner Stellung als derjenige deutsche Maler, dem neben dem jüngeren Holbein das Meiste und Größte gelang, kaum bedroht sehen. Mit der gleichen Einschränkung an Persönlichkeitswerten, die bei dem großen Baseler zu machen ist. Feuerbach ist ein großer und reifer, kein unbedingt originaler Künstler. Bis ins Tiefste er-

lebt er die Antike und weiß die überkommenen Formen so mit dem Rhythmus der eigenen vornehmen und vielleicht etwas kühlen Seele zu füllen, daß wir etwa vor dem Gipfelwerk, der Stuttgarter Iphigenie, an eine Neuschöpfung zu glauben bereit sind. Schon weniger werden die Venezianer, denen er eine Zeitlang nacheifert, sein volles Eigentum; er verläßt auch das brennende Kolorit der Tizian und Bordone, um sich in einem mit unendlicher Vorsicht zurechtgemachten gemäßigten Farbenklima, das auf melancholische Schatten, ein stumpfes Braunviolett, staubiges Grün, fahles Blau und Gelb abgestimmt ist, anzusiedeln. Von den Franzosen nimmt er Rezepte, ohne sich geistig mit ihnen zu vermischen. Es ist nicht nur Zufall des Atelierstudiums, daß er von dem gewandten Lehrer antiker Schönheit, Thomas Couture, deutlichere Spuren davonträgt als von dem grübelnden Wirklichkeitsergründer Gustave Courbet. Am nächsten noch berührt er sich — und hierfür ist das hier gezeigte Bild ein Beispiel — mit dem Corot, der Italien malt, und am allerpersönlichsten wirkt er in Arbeiten, die bei dem großen Ausmaß, das er seinen Stoffen setzte, als Nebendinge bezeichnet werden müssen: in dem unvergleichlich innigen Bildnis der Stiefmutter, in einigen Porträtstudien nach der römischen Geliebten Nanna und in ein paar ohne jede Zwischeninstanz aufgenommenen italienischen Felsenbildern.

Anselm Feuerbach wurde am 9. September 1829 in Speyer als Sohn des Gymnasiallehrers und Forschers in griechischer Kunst gleichen Namens geboren, Enkel eines großen Rechtslehrers, Neffe eines neue Wege versuchenden Philosophen, aus fränkischer Familie wie Dürer und Schwind. 1832 heiratete der verwitwete Vater Henriette Heydenreich, die edelste aller Stiefmütter, die bis zum Tode des Sohnes und über ihn hinaus sein bester, treu sorgender Freund blieb. Nach in Düsseldorf verbrachter Schulzeit begann er in München Rubens zu kopieren und lernte bei Karl Rahl. 1850 sah er Antwerpen, ein Jahr später Paris, wo er Courbet und besonders dem durch das jetzt im Louvre hängende Riesenbild „Die Römer der Verfallzeit" berühmt gewordenen Thomas Couture nahetrat. 1854 mußte er eilig nach Heidelberg zurück, wo die Mutter nach Anselms des Älteren Tode ihr Heim gefunden hatte. Ein Versuch, in Karlsruhe Wurzel zu fassen, mißlang; 1855 begann er, in Gesellschaft des in seinen Werken freilich von Feuerbachs Art grundverschiedenen Gaudeamus- und Ekkehard-Dichters Joseph Viktor von Scheffel, die

Italienfahrt, die zu einem 17jährigen römischen Aufenthalt sich ausgestalten sollte. Der mecklenburgische Graf Schack rettete ihn wie so manchen starken deutschen Künstler durch seine das Geld wie in Apothekerdosen verteilende sparsame Freigebigkeit vor dem Elend; auch der Kupferstecher Allgeyer wirkte für ihn. Ein Versuch, dem Meister Monumentalbilder für das Deutsche Reichstagsgebäude als Auftrag zuzuwenden, führte nicht zum Ziel. 1873 schien eine Berufung nach Wien den Hafen zu bedeuten; das gewaltige Deckengemälde der Wiener Akademie, das im Anschluß an ein Werk des Spätitalieners Tibaldi den Sturz der Titanen darstellt, ist das Denkmal von vier im wesentlichen enttäuschenden Jahren. Eine Ehrung durch König Ludwig den Zweiten von Bayern, der eine der Fassungen des Medea-Stoffes von Feuerbach für die Pinakothek erwarb, kam beinahe zu spät. Am 4. Januar 1880 starb der Meister am Herzschlag in einem mittelguten Gasthaus Venedigs.

Diese ewige Stadt der Maler und Musiker hatte schon während der Pariser Lehrzeit durch Bilder des Louvre auf unsern Künstler eingewirkt: in dem frühen „Hafis in der Schenke" glauben wir neben französischen Orientmalern wie Regnault auch Tiepolos helle Breitflächigkeit zu erkennen. Auch das „Mädchen, das um einen toten Vogel trauert" kommt irgendwie von Deckenbildern Veroneses her. Das für Feuerbach ungewohnt dramatisch empfundene große Züricher Bild „Der Tod des Pietro Aretino" und die ganz vom Geiste Tintorettos und seiner spanischen Nachfolger durchtränkte Skizze der „Versuchung des heiligen Antonius", wo wirre Wolken sich zu lockenden Frauenleibern und verfluchenden Kirchenvätern verdichten, bedeutet den Höhepunkt seiner venezianischen Zeit. Den höchsten Grad einheitlicher Farbigkeit erreichte der Meister vielleicht in dem Entwurf der Theatervorstellung im Hamlet, wo ein magisches Licht von der unsichtbaren, nur durch einen karminroten Vorhang angedeuteten Bühne her die erregten Gestalten des Königs Claudius, der Mutter und Ophelias wie unter einem Rubinenfeuer hält.

In beständigem Ringen mit diesem früh erwachten Farbensinn liegt ein starkes Streben, den innersten Zauber der griechischen Plastik auf die Fläche zu bannen, das Erbteil vom Vater, der einer einzigen und noch dazu nur in Kopien erhaltenen antiken Statue ein ganzes Buch zu widmen vermochte. Man beobachtet beide Kräfte nebeneinander in der 1863 gemalten „Bewei-

nung Christi" der Schackgalerie, wo die Gruppen aufs klarste auseinandergelegt und durch das Hinfließen der verhüllten Mariengestalt über dem Christuskörper die eindrucksvollste plastische Linie erzielt, zugleich aber auch eine auf Sammetrot, Weiß und Stumpfgrün gestellte Farbenreihe von eindringlicher Harmonie erreicht ist. Leider ist bei dieser Auseinandersetzung zweier künstlerischer Prinzipien der seelische Gehalt des Vorgangs zu kurz gekommen. Der Gipfel des plastischen Stils ist erreicht in „Orpheus und Eurydike" von 1869, einem nur durch Weiß, Schwarzgrau und Violettrot getragenen, im vorstürmenden Kopf des Sängers und dem traumbefangenen Blick der vom Tod Erwachten feierlich ausdrucksvollen gemalten Relief „aus bester griechischer Zeit". Eine Verschmelzung beider Richtungen vollzieht sich in der nach langer Vorbereitung 1870 gemalten „Einschiffung der Medea", die die Berliner Nationalgalerie besitzt, wo die aufragende Gestalt der kolchischen Zauberin und die feinsinnig abgestuften regsamen Leiber der Ruderer durch eine am südlichen Meer getreu studierte, großzügig aufgebaute Klippen- und Sturmlandschaft ihre Ergänzung finden, und vor allem in der 1871 vollendeten Stuttgarter Fassung der „Iphigenie". Hier ist wirklich der Goethesche Vers „Das Land der Griechen mit der Seele suchend" Gebärde geworden und in der gebändigten Unruhe des Hin- und Wiederfließens der Gewandfalten zu unmittelbarer Anschaulichkeit erhoben. Dem weißen Glanz um die dunkle Gestalt, die im bürgerlichen Leben Lucia Brunacci hieß, ordnen sich das weißblaue Meer, der hellgrau bewölkte Himmel und das — ein wenig großblättrig geratene — Laub unter, ohne die farbige Selbständigkeit zu verlieren.

Die drei umfangreichsten Hauptwerke stehen an unmittelbarer Kraft des Erlebens hinter den vorhandenen Entwürfen des Künstlers zurück, bedeuten aber immer noch das Höchsterreichte in neuerer deutscher Monumentalkunst. Das Nürnberger Riesenbild der „Amazonenschlacht", 1873 fertig geworden, verlor auf dem Wege, den es von der vier Jahre älteren Berliner Skizze her noch durchzumachen hatte, die beherrschende Kraft des mächtigen Rosses der mit dem Doppelbeil heransprengenden Frau und die stimmunggebende Luftigkeit des Meeres und der Landschaft. Die im gleichen Jahr vollendete, kaum weniger umfängliche Berliner Fassung des „Gastmahls des Plato" leidet unter dem ornamental erfindungsarmen gemalten Rahmen und dem ermat-

tenden Violett des Gesamttons, gibt aber in dem energisch geschauten Sokrateskopf und im Gegensatz der ernst aufragenden Gestalt des begrüßenden Agathon und der weit ausschwingenden lässig begeisterten Geste des sich an alle Freuden und alles Dunkel der Leidenschaft hinwerfenden Alkibiades Linienklänge, wie sie in der deutschen Kunst nur der Zeichner Asmus Jakob Carstens achtzig Jahre vorher angeschlagen hatte. Auch den Wiener Titanensturz, dem durch die Veränderung des Rahmens und die hierdurch bedingte Zusammenschiebung der Gruppen vieles verlorenging, wird man am besten in dem Entwurf der Münchener Pinakothek genießen, wo die Rosse des Sonnenwagens im Glanze eines erträumten Hellas aufstrahlen.

Von den Bildnissen des Meisters seien die in Ausdruck, Temperament und Stimmung auffallend wechselnden Selbstporträts — das Pinakothekbild des Sechsundvierzigjährigen mutet in seiner bewußten Munterkeit wie eine aus gereiztem Stolz beschlossene Maskerade an! —, das zwei Jahre vor dem Tode Feuerbachs gemalte Bild der Mutter mit dem unendliche Ruhe und Güte enthüllenden Blick der trotz des weißgrauen Haarschimmers glutvoll gebliebenen Rehaugen und der meisterlich angeordneten Hand, die feurig empfundene, auf Rot und Grün gestimmte Mirjamstudie nach der römischen Geliebten Nanna, die Porträts der beiden Schwestern Artaria und das im Blick des Mädchens besonders starke Bild der Berolzheimerschen Kinder von 1877 genannt. Eigenste Landschaftserlebnisse sind das von glitzerndem Zauberlicht beherrschte frühe „Felsentor" der Nationalgalerie und eine Meeresstudie von 1866 im Oldenburger Museum.

Das Werk, das hier den Meister vertritt, ist 1867 entstanden, wohl als Studie zu dem Zweifigurenbild, das dasselbe Mädchen in Gesellschaft eines mandolinespielenden Knaben am Berghang vor dem Wasserfall Tivolis darstellt und in zwei Ausführungen, die der Münchener Schackgalerie und der Berliner Nationalgalerie gehören, vorhanden ist. Noch mehr als in dem endgültigen Bild ist das Tivoli der Elsheimer und Roos, der Rhoden und Fohr hier nur stimmunggebender Hintergrund; Blattwerk und Erdreich sind fast völlig aufgesogen in die Gestalt des lebensgläubigen Kindes, dessen Formbehandlung eine schöne Mitte hält zwischen dem Realismus, mit dem ein Murillo seine Sevillaner Straßenjungen malte, und der völligen Idealisierung der Gestalten des Parthenonfrieses. Der bekannteren Komposition, die

durch Unbestimmtheiten in der Durchführung des Knabenkörpers und durch die harte Genauigkeit des Pflanzenwerks im Eindruck etwas beeinträchtigt wird, ist unser, erst seit einigen Jahren aus dem Nachlaß der Erben Konrad Fiedlers in öffentlichen Besitz gelangtes Exemplar durch die gesammelte Einfachheit überlegen, mit der hier die Sonne des Südens in einem erblühenden Leib aufgefangen ist: Ein Bild dankbarer Andacht zum großen Pan, eine Gabe voll glücklichster Ruhe, der Welt dargebracht von einem Ruhelosen.

Nachzulesen: Hermann Uhde-Bernays, Feuerbach. In den „Klassikern der Kunst." Stuttgart 1913.

XXIII

Arnold Böcklin

Selbstbildnis mit dem geigenden Tod, in der Berliner Nationalgalerie

Die Erhebung der Landschaft zum klingenden Gedicht, wie wir sie bei Rembrandt in höchster Vollendung erleben, wie sie Poussin und Claude Lorrain in Verbindung mit reliefmäßig gestellten Gruppen und mit schimmernden Palastbauten vornehmen, sie war in den bescheidenen Zeichnungen und Radierungen eines Schweizer Zeitgenossen des jungen Goethe, des Züricher Dichters, Buchhändlers und Bildkünstlers Salomon Geßner mit Glück und Innigkeit auf die Idylle angewandt worden. Bei ihm webt und flüstert der Wald um den Hirten und die Hirtin, die einander erste Liebe gestehen, um den Satyr, dem sein schöner Krug zerbrochen ist, um den Panisken, der die verwundete Amazone heimbringt. Seine Erfindungen sind es, die nach einem Jahrhundert das Leben der Farbe und ein wenig nordische Dauerbarkeit hinzugewinnen in den gelungensten Werken des Landsmanns Arnold Böcklin, dessen Familie aus Beggingen bei Schaffhausen, also von der Rheinwurzel, dem eigentlichen Geburtswinkel der deutschen Malerei, herstammte. Und derselbe Künstler, an nachahmendem Wirklichkeitsblick, an konstruktiver Erkennt-

nis des menschlichen Körpers keiner der Stärksten, aber vielleicht mit der größten formschaffenden Kraft begabt, die je ein deutscher Maler besessen hat, weiß die Tritonen- und Nixengestalten römischer Barockbrunnen aus ihrer steingrauen Vielfältigkeit zu erlösen und ihnen eine reich und süß eindringende, oft sorgsam gestufte, fast immer wirklichkeitsferne Farbe zu geben, die aber genug Wärmeinhalt besitzt, um diese Fabelwesen vor uns scheinbar atmen zu lassen. So mit dem Geheimnis urweltlicher Zeugung vertraut geworden, erhebt sich Arnold Böcklin in den glücklichsten seiner Werke zur Schaffung ganz eigener Wunderwesen, deren Geheimnisreichstes wir in dem Einhorn des nie genug zu preisenden „Schweigen im Walde" besitzen.

Diese beiden Angelpunkte — Geßner und Bernini — erklären vielleicht das Wesentliche und Wertvollste des Meisters, wobei noch hinzugefügt sein mag, daß auch er, auf dem Umweg über den Düsseldorfer Lehrer Johann Wilhelm Schirmer, seinen Ausgang von der „heroischen" Landschaftsmalerei Josef Anton Kochs genommen haben wird, daß Friedrich Preller in homerischen, Franz-Dreber, sein römischer Freund, in arkadischen Landschaften seine unmittelbaren Vorgänger waren und daß gelegentlich das Blut alter deutscher Malerei bei ihm durchschlug, wenngleich man weit eher als an den auf zeichnerischer Grundlage aufbauenden Holbein an Matthias Grünewald denken möchte, dessen Namen zu Böcklins Jugendzeit wohl wenige Maler kannten.

Im Gegensatz zu dem Professorensohn Feuerbach ist der größte Schweizer Maler als Kind eines in wechselnden, meist abhängigen Stellungen tätigen Kaufmanns und Fabrikanten zur Welt gekommen, doch erscheint Verwandtschaft mit einem auch im deutschen Heere auftretenden alten Adelsgeschlecht nicht ausgeschlossen. Die Mutter war eine Baslerin und führte den gleich dem väterlichen rein deutschen Namen Lippe. Ihrer Fürsprache verdankte es der am 16. Oktober 1827 in Basel als drittes Kind geborene Arnold, daß er nach fünfjährigem Gymnasiumsbesuch 1845 nach Düsseldorf, der damals berühmten Malerstadt ziehen durfte. Dort, wo er auch Feuerbach getroffen haben mag, legte er besonders in Schirmers tüchtigem Unterricht den Grund zu seinen ausgezeichneten Baum- und Gesteinskenntnissen. Zwei Jahre später lernte er, nach einer wenig ergebnisreichen belgischen Studienfahrt, kurze Zeit in Genf bei Alexander Calame, der in tiefgrünem Kolorit und mit leich-

ter glatter Idealisierungskunst sehenswerte Gegenden der Schweizer Berg- und Seenwelt salonfähig machte. 1848 zog er mit dem ihm zeitlebens befreundeten tüchtig-derben Züricher Tiermaler Rudolf Koller nach Paris, leider ohne den goldbeladenen Esel, ohne den sich die Tore einer solchen Wunderstadt auch damals nicht zu öffnen pflegten. Allerhand Mißgeschick, das im Zusammenhang mit den Revolutionswirren ihm zustieß, trat hinzu, so daß der Meister eigentlich von dem Aufenthalt wenig Nutzen gezogen hat und wohl manches, was Feuerbach bei Couture und Courbet technisch gewann, zeitlebens entbehren mußte. Entscheidend wurde für ihn der lange römische Aufenthalt, der mit Unterbrechungen von 1850 bis 1857 dauerte und dem Maler, den ein starker, vielleicht etwas kleinbürgerlicher Trieb zur Gründung eines eigenen Hausstandes erfüllte, nach drei vergeblichen Versuchen, die Gattin in der eigenen Heimat zu finden, in der siebzehnjährigen Angela Pascucci eine treue, geschäftskluge, vielleicht etwas zu wachsame Lebensgefährtin brachte. Der erste größere Auftrag kam dem Heimgekehrten von dem hannoverschen Konsul Wedekind, der sich einen Speisesaal mit südlichen Landschaften, die die verschiedenen Kulturepochen der Menschheit darstellen sollten, ausmalen ließ. Ein Münchener Ausstellungserfolg zog die Berufung an die Weimarer Kunstschule nach sich, wo er mit dem in seinen besten Werken ihm verwandten Bildhauer Reinhold Begas und mit Franz Lenbach, dem van Dyck des neunzehnten Jahrhunderts, Freundschaft schloß, die regelmäßige Amtstätigkeit aber nur zwei Jahre aushielt. Die sechziger Jahre vergingen zwischen Rom, wo er, durch — freilich schmal honorierte — Aufträge des Grafen Schack gestützt, einige seiner lebenskräftigsten Werke ausführte, und Basel, wo ihm — für das Treppenhaus des Museums und für das Gartenhaus eines Patriziers — zum zweitenmal Freskenaufträge zuteil wurden, die übrigens erwiesen, daß seine Begabung ihr Höchstes nicht in monumentalen Arbeiten zu leisten berufen war. Von 1871 bis 1874 lebte Böcklin in München und trat dort besonders dem leider schon 1872 dahingehenden hochbegabten Frankfurter Maler Viktor Müller nahe, dem einzigen, der bei längerem Leben vielleicht berufen gewesen wäre, die Farbentiefe und die rhythmische Wucht eines Delacroix ohne sklavische Nachahmung in die deutsche Kunst hinüberzubringen. Erst gegen die Mitte der siebziger Jahre fand der Künstler seine eigenste Wahlheimat in Florenz, dessen Bannkreis er nur noch einmal

für längere Zeit verließ, um die sieben lichten und frohen Jahre von 1885 bis 1892 in Zürich zu verbringen, wo er zu den nahen Freunden des alternden und sterbenden Gottfried Keller gehören durfte. In San Domenico bei Fiesole, in prächtiger eigener Villa, ist er 74jährig und in den letzten Jahren von Schlaganfällen schwer heimgesucht, am 16. Januar 1901 gestorben.

Grundlagen des Böcklinschen Schaffens, das, wenn auch nur in Darstellungen karikaturistischer Art, gelegentlich auf die Bildhauerei übergriff und sogar Ausflüge in die Technik der Luftschiffahrt, in die Dichtung und Musik nicht ungetan ließ, sind ein früherworbener außerordentlicher Reichtum an landschaftlichen Einzelformen und ein sicherer Blick für Größe im Bildnis. Alles andere müssen Phantasie, Wille und ein zumal in Spätwerken häufig an die Stelle der eigentlichen Malkunst tretendes erstaunliches Wissen um die Bereitung wirksamer und dauerhafter Farben ersetzen. Wer zur Entschuldigung der wenig gelungenen nackten Körper bei Böcklin anführt, die Gattin habe kein anderes weibliches Modell im Atelier zugelassen, der verkennt die Grundbedingungen des künstlerischen Schaffens. Ein starker Trieb nach malerischer Erkenntnis des ruhenden und bewegten Frauenleibes hätte eben, wenn es Biegen oder Brechen galt, diese Ehe gesprengt, und wie steht es bei dem Meister mit den männlichen Körpern, gegen deren Studium Frau Angela wohl kaum etwas einzuwenden gehabt haben dürfte?

Nach Frühwerken, die sich fast restlos aus Geßner, Calame und Schirmer erklären lassen — Syrinx flieht vor Pan, Kentaur und Nymphe, der 1857 gemalte Pan im Schilf —, gibt das 1860 entstandene Bild der Schackgalerie — „Pan erschreckt einen Hirten" in der durchsichtigen Sonnigkeit des trefflich beobachteten Gesteins und der zottigen Schwere des mit seinem Bock davonrennenden Mannes zum erstenmal etwas von Böcklins eigenster Wesenheit. Im weiteren Verlauf bedient sich der Künstler, sicherer und absichtsvoller werdend, der einfachsten, fast geometrischen Mittel, um beim Betrachter die gewollte Stimmung zu erregen. Der Vergleich mit Kaspar David Friedrichs so viel kargerer und schlankerer Art soll hier nur angedeutet, nicht gezogen werden. — In der Villa am Meer müssen die „sturmgerüttelten" grauen Pinien uns an das von tausend Gefahren bedrohte Haus denken lassen, das nur ein schwaches, trauerndes Weib beschützt. Auf dem Bilde des „Mörders" von 1870 treibt der Wind, der durch die geköpften Weiden fährt, den Blick

zu den steil aufragenden Furien hin. Auf der oft wiederholten „Toteninsel" des Fünfzigers zwingen die unerbittlich hart geschnittenen Felsblöcke und die schwarzen Fackeln des Zypressenhains zu feierlicher Trauer. Das wellige waldige Felswerk im Prometheusbilde läßt die Gestalt des angeschmiedeten Halbgotts wie ein Zwitterding zwischen Gebirg und Wolken erscheinen.

Der Bildnismaler Böcklin zeigt sich in der Darstellung von Männern glücklicher als im Preise der Frauen, wo eigentlich nur das unvollendete, in der Rückwendung des aufgestützten Kopfes und in der Andeutung der häuslichen Umgebung frisch und ungesucht wirkende Bild der Tochter Clara und der schmerzlich nachsinnende Kopf der Frau von Guaita den Eindruck des geglückten Wurfes hervorrufen. Edle, wenn auch etwas schönliche Haltung hat das frühe Brustbild des Kammersängers Wallenreiter mit der absichtsvoll vorgehaltenen Notenrolle und dem umrankten Mauerhintergrund; den Zufallseindruck eines Freilichtbildes ruft das energisch vor lichtblauem Himmelsgrund gefaßte Bildnis des Bildhauers Joseph von Kopf hervor. Größte Einfachheit des Vortrags zeichnet das Lenbachbild aus der Weimarer Zeit und das 1873 in Florenz gemalte Brustbild des Kunsthistorikers Adolf Bayersdorfer aus: vor beiden denkt man an die ruhige Wahrheit der Fresken Domenico Ghirlandajos in Santa Maria Novella; der Bayersdorfer erfreut durch die besonders klare und unaufdringliche Schädelmodellierung.

Das hier wiedergegebene Selbstbildnis des Fünfundvierzigjährigen, dem noch zwei bartlose Selbstbilder, das mit Säule und Lorbeer vom Ende der siebziger Jahre und das in der Malerei der Hände besonders kraftvolle mit dem Weinglas, von 1885, folgen, ist, wie längst allgemein bekannt, die Umgestaltung und Vertiefung eines vor 50 Jahren wohl überschätzten Pinakothekbildes, das tatsächlich nur als eine in der Farbe nicht sonderlich angenehme Holbeinkopie gelten kann, in die man, wohl weil Holbein als Zeichner des Totentanzes weltberühmt war, die dem Original — einem Porträt des Sir Bryan Tuke — gänzlich fremde Skelettbeigabe hineingemalt hat. Was in der Vorlage ein billiger, erschreckender Effekt war, ist bei Böcklin sinnvolle Dichtung geworden: der Tod singt dem Maler bei der Arbeit das ewige Lied von der Vergänglichkeit vor und mahnt ihn so, nur Werke zu schaffen, die auch vor späteren Geschlechtern bestehen können. Noch besser als der Gedanke ist seine malerische Verleiblichung: das visionäre Aufhorchen im Blick, die breite Malweise zu-

mal der Palette und der Hände und die vornehme Farbengruppe des schwarzen Sammetrocks, des weißen Hemdes und des grünen Grundes.

Unter den Kompositionen des Meisters, in denen die Figur herrscht, gelangen am besten diejenigen, in denen Menschen und Fabelwesen das Weben und Walten der Landschaft ausdeuten, zumal wenn eine ganz leise humoristische Note mitklingen kann. Genannt sei hier die in den feinen Abstufungen des Rosengewindes auch als Malerei ganz ausgezeichnete, in der Empfindung noch rein geßnerische „Klage des Hirten" in der Schackgalerie, von 1866, und das kleine Sirenenbild aus der ersten Hälfte der siebziger Jahre, wo die Verbindung zwischen Frauenleib und Vogelsterzen und -krallen überzeugend geglückt ist und die feine Komik in der Haltung der erregten Sängerin und der ihre fetten Brüste auf dem Felsblock ausruhenden ältlichen Begleiterin den Vergleich mit ein paar berühmten Spätwerken des alten Giovanni Bellini wachruft. Von den Meerbildern Böcklins sind vielleicht zwei Stücke in Schweizer Museen die glücklichsten: das „Spiel der Najaden" in Basel, das trefflich um einen umgischteten Felsen komponiert ist, und die „Meeresstille" im Berner Museum, wo der etwas primadonnenhafte Reiz der von brandrotem Haar umwallten Meerfrau und die Ungestalt im Wasser, aus Mensch, Tintenfisch und Schlange zusammengesetzt, den einladendsten Gegensatz bilden. Sonst leiden gerade manche Gemälde dieses Stoffgebietes, wie das etwas seifig geratene „Spiel der Wellen" in München, unter der allmählich glänzig und stechend werdenden Farbe der Spätzeit.

Für einen starken Maler biblischer Stoffe wird kein Einsichtiger den Baseler Meister erklären wollen: weder die halb oder ganz humoristisch gemeinten Darstellungen, wie „Gott zeigt Adam das Paradies" und die die Grenze des Ulks bedenklich streifende „Susanna im Bade", noch die ernsteren Passionsbilder, die tizianische „Trauer der Magdalena" in Basel mit dem nur akademisch „richtigen" Christuskopf, die halb vandyckische Pietà der Berliner Nationalgalerie mit der immerhin eindrucksvollen Linie der wie bei Feuerbach gänzlich verhüllten Maria, die auf altniederländisch in Florentiner Umgebung gestellte ebendort bewahrte Kreuzabnahme, wo der trefflich gesehenen Nebengruppe der rückhaltlos ihren Schmerz ausströmenden Magdalena und ihres treuen Wächters Johannes durch die in wichtigen Teilen mißglückte Christusgestalt zu viel Abbruch geschieht, lassen ein Bedauern darüber aufkommen,

daß man Böcklins Werken nicht auf den Altären unserer Kirchen begegnet. Nicht christliche, aber weltfromme Andacht erfüllt uns vor einem Werk des Malers, der auch in seinen spätesten Jahren, wie die beiden Fassungen des auf dürerischer und corneliusscher Grundlage eigenst durchlebten Schreckensbildes „Der Krieg" beweisen, von aufperlenden Erfindungswundern bedrängt wurde. Es ist das 1885 entstandene „Schweigen im Walde". Niemals ist ein Einhorn, das Tier, dessen Nichtvorhandensein aufs tiefste zu beklagen bleibt, mit eindringlicherer gespenstischerer Wahrheit gemalt worden. Die kühnsten Farben, neben Lehmgelb und Grau Dunkelkarmin und Rosa, müssen dazu helfen. Königlich schwebt eine ruhevolle Reiterin auf ihm daher. Grünbemooste Stämme, auf rotbraunem Waldboden sich erhebend, werden durch den lichtblauen tröstenden Himmelsdurchblick zu Säulen eines unendlichen Tempels.

Undankbar wäre es, zu beklagen, daß auch dem Schaffen dieser reichen, derben und trotzigen Natur Grenzen gezogen blieben, die besonders auf dem Gebiete der architektonischen Durchbildung des menschlichen Leibes gelegen waren. Sein Geschenk an die Nachwelt, durch sorgsamste Farbenbereitung vor jeder anderen als gewaltsamen Zerstörung geschützt, ist auch geistig dauerhaft. Mögen denn die Kommenden in abwechslungsvoller Wahl in die reich gefüllte Schale hineingreifen!

Nachzulesen: Heinrich Alfred Schmid im IV. Bande des großen Böcklinwerkes der Photographischen Union in München. — Fritz von Ostini, Böcklin (in Knackfuß' Künstlermonographien). Bielefeld und Leipzig 1907. — Franz Dülberg in „Deutsche Malerei des XIX. Jahrhunderts". 100 Farbendrucktafeln mit Text. Leipzig 1909.

XXIV

Hans von Marées

Jünglinge unter Orangenbäumen, in der Modernen Staatsgalerie in München

Man erzählt, daß Arnold Böcklin gleich seinem zeitweiligen Freunde, dem großen Kulturgeschichtsschreiber Jakob Burckhardt, eine ausgesprochene Abneigung gegen Rembrandt gehegt und geäußert habe. Eine Tatsache, die zum Bedauern, aber nicht zur Verwunderung Anlaß gibt, denn zwischen der Vielgestaltigkeit der Böcklinschen Form, der Abenteuerlust der Farben des Schweizer Meisters und Rembrandts auf Grund genauesten Formerlebens möglich gewordener Formvernachlässigung, der Einheitlichkeit seines Farbenerfassens und der ehrfurchtsvollen Dramatik, mit der der Leidener fast jedem Gegenstand gegenübertritt, liegt wirklich die Verschiedenheit ursprünglichen Weltempfindens. Wenn auch wohl ein Weg von Rembrandts „Vision Daniels" zum „Schweigen im Walde" zu finden wäre.

Der Künstler, mit dem wir unsere Bilderreihe beschließen, stand anders zu dem größten Holländer. Er entstammte einer Familie, die auch in Holland Wurzeln geschlagen hat, er ist in einigen Bildnissen Rembrandt so nahe gekommen wie kaum ein anderer deutscher Meister. Und wenn auch er aus freier Wahl ein Bewohner Roms wurde, so erklingt gerade aus seinen reifsten Werken etwas wie eine Vereinigung rembrandtischer und giorgionischer Ziele. Es ist nicht reiner Zufall, wenn gerade eine seiner allerletzten Arbeiten, der „Ganymed", der Ehrenrettung eines Stoffes gilt, dem gegenüber Rembrandt sich einmal unterhalb seiner wahren Höhe, als der behaglich und derb witzelnde Holländer gezeigt hatte.

Hiermit soll gewiß nicht jede Unfertigkeit, jede Stumpfheit der Farbengebung, jede verhängnisvolle Folge unruhiger Experimentiersucht, die man bei Marées antrifft — alles Dinge, auf die sich anspruchsvolle Nichtkönner heute berufen —, als rembrandtisch entschuldigt oder gar gefeiert werden. Von dem hochzielenden Künstler bleibt noch genug in die Zukunft weisendes Wahrzeichen übrig, auch wenn man seine Einseitigkeiten und Fehlschläge nicht verschweigt.

Abstammung, Blutmischung und Lehre erklären etwas von der sprunghaften Entwicklung dieses Geistes; das letzte bleibt — und das ist gut so — Geheimnis und Wunder. Die Marées oder Marez sind ein uraltes Geschlecht und stammen aus der Gegend, die man heute Französisch-Flandern nennt. Von hier wanderten sie nach Holland aus, wo noch heute die „de Marées van Swinderen" und „de Marez Oyens" in Politik und Musikleben eine Rolle spielen. Aus einem deutschen Zweige kennt man den 1575 in Wesel geborenen Samuel de Marées; zu dieser Linie gehört der tüchtige, aber ohne besondere Selbständigkeit ganz im Stile des französischen Spätbarock arbeitende bayerische Hofmaler George de Marées, ein Urgroßonkel unseres Künstlers. Dessen Großvater Karl Wilhelm erhielt 1826 als Dessauischer Kammerpräsident den Adel, sein Sohn Adolf, 1801 in Dessau geboren, war Jurist mit mancherlei poetischen Neigungen. Auch in der Wahl seiner Gattin wich er von dem damals in Beamtenfamilien üblichen ab, indem er nach romantischer Entführung eine Jüdin, die geistig lebhafte Tochter des Halberstädter Bankiers Sußmann, heiratete. Hans von Marées, der am 24. Dezember 1837 in Elberfeld geboren wurde, kam also als das Ergebnis zweier scharf unterschiedener Rassen, ausgesprochenen Westgermanen- und betonten Semitentums, zur Welt, eine Mischung, wie sie häufig eigenartig begabte, oft auch exzentrisch veranlagte Menschen hervorbringt. Das Exzentrische stellte sich zumal in Marées' reiferen Jahren ein und erhielt durch den in der Familie häufigen Offiziersberuf noch einen besonderen Zug vom „irrenden Ritter". Ein Militär- und Pferdemaler war es, bei dem Hans, der seine künstlerische Lehrzeit in Berlin durchmachte, die Grundlagen seiner Malkunst legte: Karl Steffeck, ein Schüler des Menzelvorgängers Franz Krüger, selber oft durch einen charaktervollen sicheren Malstrich ausgezeichnet. Wenn auch diese Lehrjahre durch ein Zerwürfnis ihr Ende erreichten, so blieb dem Künstler doch bis in seine reifen Jahre ein besonderer Sinn für den Bewegungsrhythmus des am meisten zur Vornehmheit fähigen Tieres. Noch nicht zwanzigjährig kam Marées nach München. Der Vermögensverfall seiner Eltern zwang ihn, rasch für den Verkauf zu malen. So entstanden Militärbilder in einem nur wenig befreiten Krügerstil, aus denen man den späteren Meister der Heldenidylle nur mit vorgefaßter Absicht erkennen wird. Der große, nach Vertiefung der Farbe gehende Zug in den freilich etwas theatermäßig gefaßten Ge-

schichtsbildern Karls von Piloty ließ ihn nicht unberührt, entscheidender wirkte Rembrandt, der in München allerdings nicht mit seinen mächtigsten Werken vertreten ist. Durch den rasch aufstrebenden Franz Lenbach, mit dem er befreundet wurde, an den Grafen Schack empfohlen, erhielt auch er sein Teil von den Kopienaufträgen des mecklenburgischen Kunstfreundes, die ihm Italien und damit eine ganz neue, zunächst ihn völlig unsicher machende Welt erschlossen. Durch die ersten Bilder, die Marées den nach Wunsch gelieferten Kopien folgen ließ, verscherzte er die Gunst des recht eigenwilligen Sammlers. Der russische Glasmaler und Kunstfreund Swertschkoff, der Zoologe Anton Dohrn, der einen Saal der deutschen Tiefseeforschungsstation in Neapel von ihm ausmalen ließ, endlich der wohl großherzigste deutsche Kunstförderer im neunzehnten Jahrhundert, Konrad Fiedler, der ihn durch eine regelmäßige, bedingungslos gewährte Jahresrente aller Sorgen für das Brot des nächsten Tages enthob, nahmen die notwendigen äußeren Eingriffe in sein Schicksal vor, ohne die der allmählich von einer krankhaften Scheu vor jeder, auch befreundeter Kritik Erfaßte nicht ein Jahr hätte leben und schaffen können. Eine Zufallserkrankung, durch Unachtsamkeit der Ärzte und eigene Unvorsichtigkeit verschlimmert, nahm 1887 den noch nicht Fünfzigjährigen hinweg. Fiedler, als selbstverständlicher Erbe des Nachlasses des von ihm der Kunst erhaltenen Meisters, schenkte dem Bayerischen Staate die von Marées in einer Mischung von Angst und Hochmut verschlossenen und in unruhiger Selbstkritik immer wieder übermalten Bilder, die zunächst in das schöngelegene Barockschloß Schleißheim, die Heimstätte so manches merkwürdigen, aber nicht recht „galeriefähig“ erscheinenden alten Kunstguts, verbannt, aber dann auf Betreiben des Marées bei glücklicherer Weltlichkeit in vielem verwandten Bildhauers Adolf Hildebrand und seines Kreises, schließlich dank der zähen und sorgfältigen Werbekunst Julius Meier-Graefes in den Münchener Hauptsammlungen aufgestellt wurden.

Unter den Jugendwerken, den sogenannten Militärstücken, wird man ohne Gefahr der Selbsttäuschung wohl die 1861 entstandenen „Rastenden Kürassiere“ der Nationalgalerie wegen der großen Linie der mit dem Pferde eine unlösbare Einheit bildenden Hauptgestalt als einen Vorläufer des uns eigentlich am Herzen liegenden „römischen“ Marées bezeichnen dürfen. Drei Jahre später malte der Künstler die „Schwemme“ in der Schackgalerie, das

Bild, wo er am nächsten mit einem als Pferdemaler hoch über das Alltägliche hinausstrebenden Zeitgenossen, dem jung verstorbenen Frankfurter Teutwart Schmitson zusammentrifft. Gleichzeitig entstanden einige in der Einheitlichkeit der Lichtgebung rembrandtisch starke Bildnisse, das des Vaters von 1862, wo bei einfachster Haltung und Tracht die weichen, etwas müden Züge und der mild verweisende Blick sich beherrschend einprägen, das in der Farbe auf alle Reize verzichtende Brustbild des Architekturmalers Haeger mit der glanzvoll herausgearbeiteten Stirn und das von höchster Eigenart erfüllte Doppelbildnis, wo hinter dem dunklen bebrillten Kopfe Franz Lenbachs Marées selber in vollstem Lichte und mit einem seltsamen überlegenen Lächeln erscheint, das den feinzügigen, spitzbärtigen, von glühenden Augen beherrschten Kopf allzubald verlassen und einer mühsam vorgehaltenen Korrektheit oder trotzigen Abwehrbereitschaft weichen sollte. Als Gipfelleistungen Maréesscher Porträtkunst seien das vor dunkelblauem Himmel und mit stark betonter Senkrechte bei von links kommendem Lichteinfall angeordnete Sitzbild des Bruders in Uniform, ein Werk gehaltenster Vornehmheit, das 1873 gemalte, in der Versöhnung der in lackartigem Fleischrosa hingesetzten, häßlichsten und als Ganzes doch einen liebenswerten und nicht kleinen Menschen ergebenden Einzelzüge zu Rembrandt und seines Schülers Arent de Gelder Meisterwerken hinaufreichende Bildnis der Frau Schäuffelen und das für die Spätzeit einen Ausnahmefall darstellende Konrad-Fiedler-Bild von 1882 genannt.

Den Maler antikischer Gestaltungen kündigt noch vor der Italienfahrt das 1863 gemalte „Bad der Diana" an, wo die ruhige Geste der schimmernd nackten, mit ihren großen Hunden spielenden Frau uns über manche Unbestimmtheiten der Form und Farbe hinwegträgt. Das Ringen mit Giorgione fordert in den ersten Italienjahren einige Opfer, doch schon in Werken, wie dem farbig überraschend reichen, bewußt auf eine nur andeutende Formanlage gestellten Bilde aus der Apostelgeschichte „Philippus und der Kämmerer", ist der Künstler in entschlossener Gruppenverbindung der beiden Reiter zu seinem Eigensten durchgedrungen, und die „abendliche Waldszene", die Adolf Hildebrand besaß, zeigt in der Auswägung der Massen — ein gewaltiges Pferd, das die Mitte des Bildes beherrscht und in dunkelfernem Wald sein Gegengewicht findet, eine leuchtende Frau, die mit einem nack-

ten, vom Rücken gesehenen Mann am Tische plaudert — schon die ganze feierlich frohe Daseinsschwere des reifen Meisters.

Das Jahr 1873 bringt in den Neapeler Fresken das bestgelungene Werk. Anlage und „Handlung" sind hier so einfach wie möglich: Ruderer, die mit beiden Händen ansetzen und ganz in der schweren Bewegung aufgehen, ein Fischerboot, von nackten Menschen ins Meer geschoben und mit Netzen beladen, spielende Knaben, orangenpflückende und grabende Männer, dazu die Bildnisse Anton Dohrns, eines befreundeten Engländers und Hildebrands. Alles dies in stumpfgrauen, mattblauen, lehmgelben und grünen Tönen mit höchster Breite und königlicher Sicherheit vorgetragen, jede einfachste Bewegung nur durch sinnvolles Erfassen zum höchsten Adel emporgeführt.

Die römischen Gemälde der letzten zwölf Jahre, in einsamer Selbstschau gezeugt und geboren, verlassen die schöne Erdennähe Neapels. Vor einem auch in Griechenland nicht vorkommenden drohendblauen Himmel erscheinen in abgewogenster stolzester Bewegung nackte Männer und Frauen von leuchtendem Goldbraun oder schimmerndem Weißgrün der Körper. Stangenschlanke dunkle Bäume, deren botanische Sonderart wir nicht erkennen können, helfen den Raum teilen und bringen als Pfeiler die dritte Farbe in das singende Bild. Gebärde, Raumgliederung, Dasein sind einziges Ziel und Erfordernis, vor dem auch Fragen der anatomischen Richtigkeit zurückzutreten haben. In solchen meist dreigeteilten heidnischen Altarbildern erleben wir Vorgänge, die durch Namen wie „Das Urteil des Paris", „Der Raub der Helena", „Die Hesperiden" nur stimmungsmäßig angedeutet, aber keineswegs deutlich umschrieben werden. Die Gestalten leben in einem jenseitigen Glücksgefühl, das der als Dichter früh verstummte Österreicher Leopold Andrian einmal aussagte:

So sahen es die Götter des Homer,
Wenn auf dem goldnen Lager sie erwachten,
An ihrer Tage schimmernd Perlenband
Und des Genießens Ewigkeiten dachten.

Diesen Klang gibt in vollster Stärke das hier gezeigte Bild, das in den Jahren 1875—1880 in Florenz gemalt wurde. Beinahe in Lebensgröße zeigt es drei junge, ins Göttliche erhobene Menschen. Der Vordere, brauner und bartflaumig, ruht lässig und doch aufhorchend im Grase. Der Zweite,

schimmernd schlanken Leibes, greift pflückend nach den goldlichten Früchten. Der Dritte, in Bildmitte sitzend, vor aufflackerndem Himmelslicht, scheint deutend und erklärend Befehle zu geben. Sein Kopf, vom Künstler mehrfach übermalt, wirkt heute wohl dunkler und schwerer, als Marées es wollte. Schwarzbraune Stämme, blaue Luft und rosige Wolken schließen die Landschaft ab.

Werke wie dieses, neben dem gerade in den Spätleistungen des Meisters manches voll Mißlungene steht, fordern das tätige Mitschaffen des Betrachters, das sie aber auch zugleich verdienen und erzwingen. So weisen sie in ihrer erweckenden Unfertigkeit zugleich als Warnzeichen und als Wegweiser in die Zukunft. Sie bedeuten aber auch einen zum mindesten vorläufigen Abschluß des Ringens zwischen germanischer frommer Beachtung der Einzelform und südlich antikischem freiem Schwunge der Gebärde. Wenn wir es so anschauen, ist durch den Geist dieses aus gegensätzlichen Elementen gemischten Künstlers ein Ruhepunkt in dem alten vorwärtstreibenden Ringkampf erreicht, dessen Spuren wir in Michael Pachers Sankt Wolfganger, in Dürers Dresdener Altar, bei Holbein und Baldung, bei den Landschaftern, die zu Beginn des neunzehnten Jahrhunderts die deutsche Kunst erweitern halfen, bei Feuerbach und Böcklin erkennen durften. Ein Ruhepunkt, den wir halb willkürlich, aber durch das Augenerlebnis berechtigt setzen und bei dem wir innehalten wollen, ohne zu vergessen, daß die Sonnenrosse der Zeit in ungehemmtem Laufe weitereilen.

Nachzulesen: Julius Meier-Graefe, Hans von Marées, 3 Bände. München 1910. — Ludwig Justi, Deutsche Malkunst im 19. Jahrhundert. Berlin 1921, S. 200—212.

Inhalt

Seite

Zur Einführung . . . . 7—21
Weg und Begrenzung dieses Buches. — Eilende Übersicht des Werdeganges der deutschen Malkunst. — Ihr Lebensinhalt und Lebenswert. — Bücherangabe.

I. Aufstieg und Vorblüte . . . . 21—44
1. Konrad Witz . . . . 21—25
2. Hans Multscher . . . . 25—28
3. Michael Pacher . . . . 28—33
4. Der Meister des Bartholomäusaltars . . . . 33—39
5. Hans Holbein der Ältere . . . . 39—44

II. Hochblüte . . . . 44—73
6. und 7. Albrecht Dürer . . . . 44—52
8. und 9. Matthias Grünewald . . . . 52—58
10. Lukas Cranach . . . . 58—62
11. Hans Holbein der Jüngere . . . . 62—68
12. Hans Baldung, genannt Grien . . . . 68—73

III. Steuerlos im Sturm der Zeiten . . . . 73—93
13. Philipp Uffenbach . . . . 73—76
14. Hans Rottenhammer . . . . 77—79
15. Adam Elsheimer . . . . 80—83
16. Johann Heinrich Roos . . . . 84—86
17. Daniel Chodowiecki . . . . 87—90
18. Angelika Kauffmann . . . . 90—93

IV. Neues Werden und Blühen . . . . 93—124
19. Carl Philipp Fohr . . . . 93—97
20. Kaspar David Friedrich . . . . 97—100
21. Moritz von Schwind . . . . 101—106
22. Anselm Feuerbach . . . . 106—112
23. Arnold Böcklin . . . . 112—118
24. Hans von Marées . . . . 119—124



I



II



III



IV



V



VI



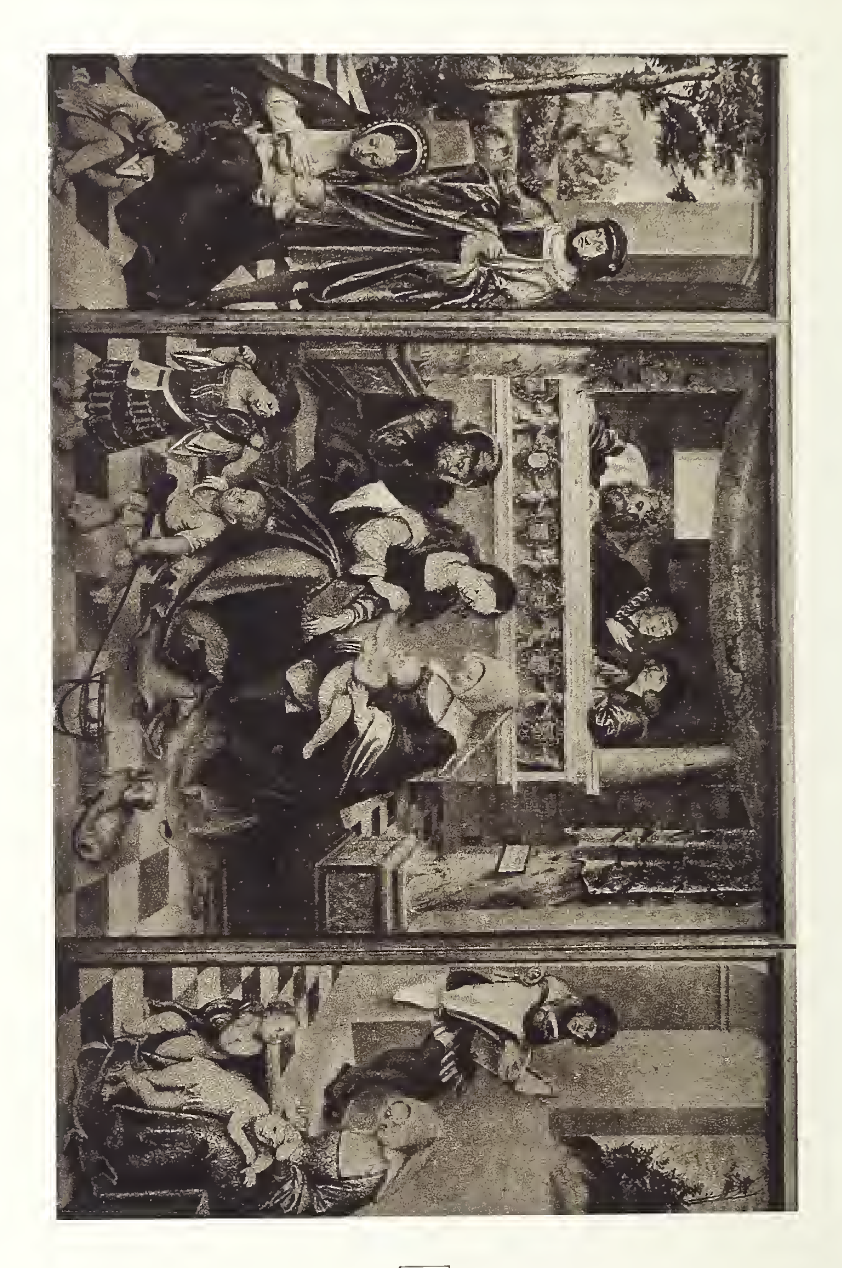
VII



VIII



IX



X



XI



XII



XIII



XIV



XV



XVI



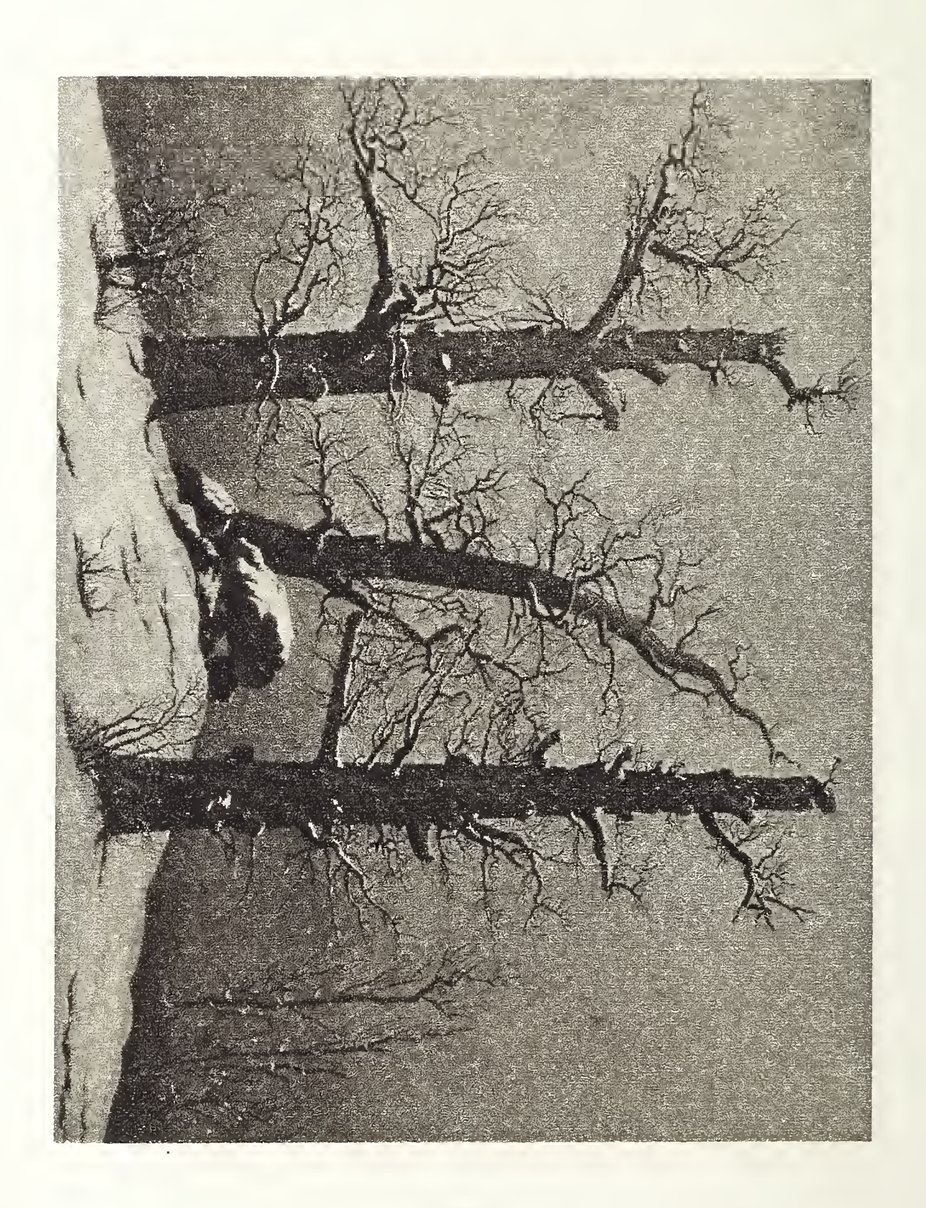
XVII



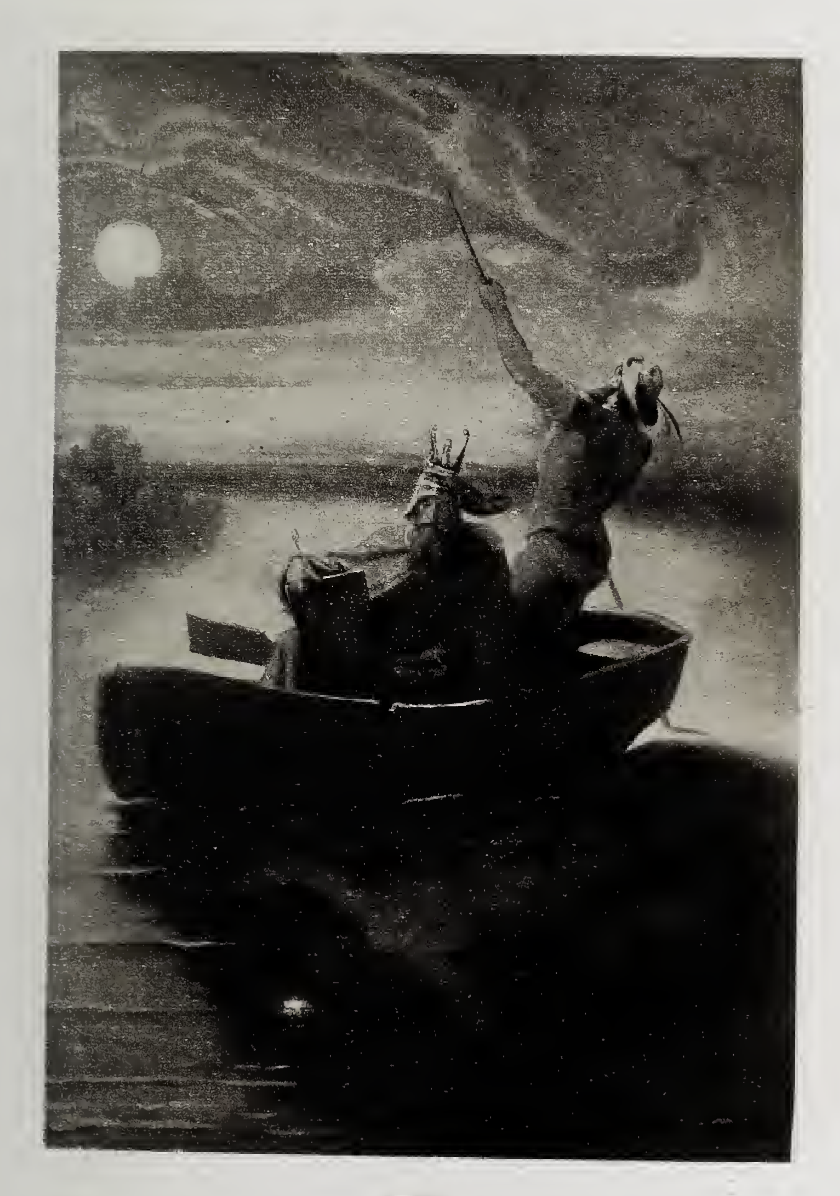
XVIII



XIX



XX



XXI

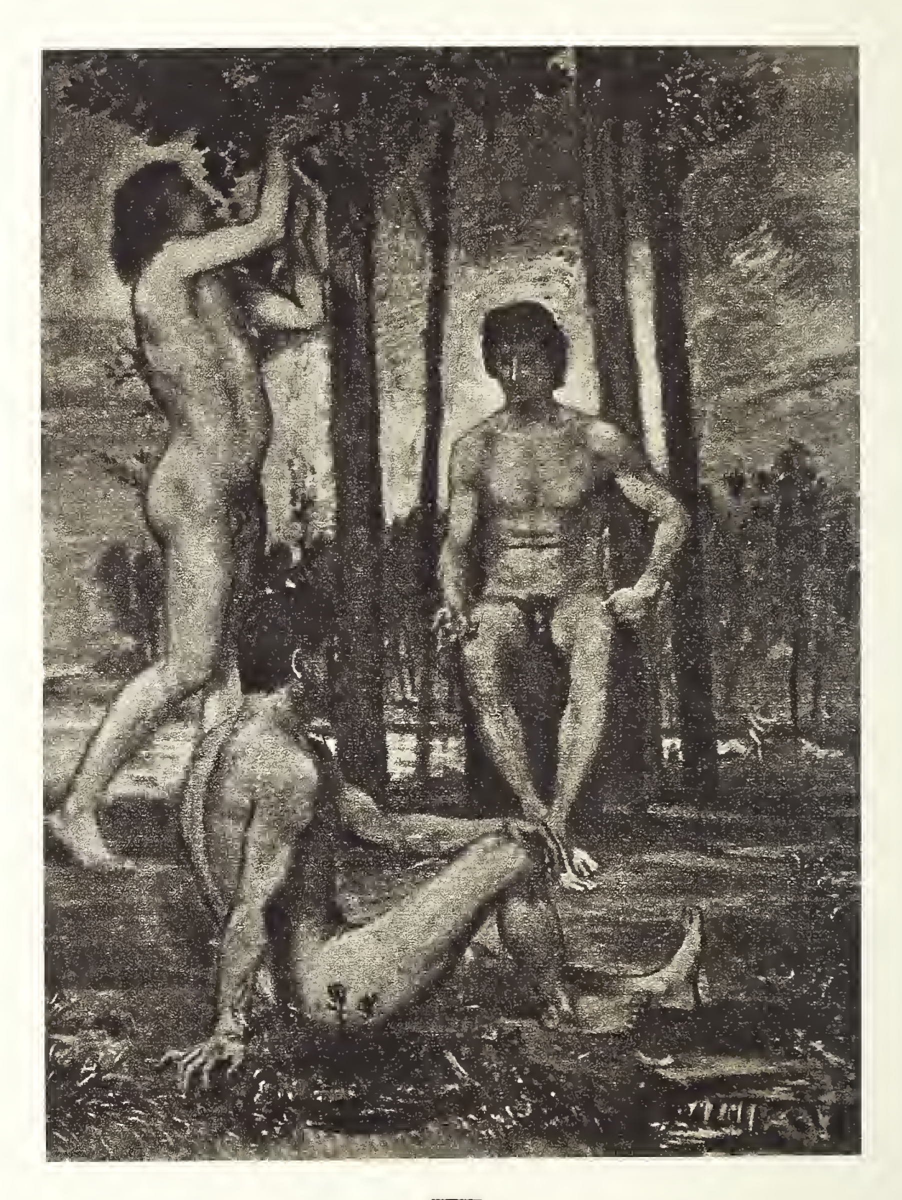


XXII



Phot. F. Bruckmann A.G., München

XXIII



XXIV



